



الثورة الفرنسية في السينما

تأليف: روجيه إيكار

ترجمة: محمد علي اليوسفي

سلسلة
الفن
الساكن

روجيه ايكار

الثورة الفرنسية في السينما

ترجمة

محمد علي اليوسفي

منشورات وزارة الثقافة — المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية — دمشق ٢٠٠٣

العنوان الأصلي للكتاب :

LA RÉVOLUTION
FRANÇAISE
À L'ECRAN
Roger ICART

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

سلسلة الفن السابع

«٥٧»

تقديم المترجم

شكل الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية . عشية حلول سنة ١٩٨٩ . مناسبة لـ «جريدة حساب» تناولت الدراسات التاريخية . ولجأت إلى تمحيص الشهادات الحية المدونة ومحفوظات الأرشيف . وانتقدت التأويلات المختلفة لذلك الحدث البارز . والأثر الذي تركه في الذاكرة الجمعية . محليا وعالميا ، وفرزت بين ما هو واقعي وما هو خيالي محاذٍ للأسطورة .

وشملت الدراسات بعض الفنون التي تناولت الثورة الفرنسية . وفي مقدمتها السينما لأنها اعتمدت كثيراً على استعادة أحداث الثورة . سواء أكان ذلك عبر توخي الدقة التاريخية أم من خلال التخيل الروائي ؛ بما في ذلك اقتباس الروايات العالمية لكتاب مثل فكتور هيغو . و هونوريه دي بلزاك . وألكسندر دوما . وتشارلز ديكنز ، وغيرهم .

وسوف نلاحظ أن استحضار أحداث الثورة الفرنسية . سينمائيًا . كان متأثرًا بالأهواء الشخصية والمناخ الجغرافية والخلفيات الأيديولوجية . فما الذي نتوقعه من وجهة نظر انجليزية محافظة . أو من وجهة نظر أمريكية هوليودية . وذلك مقارنة بوجهات نظر فرنسية . من اليمين أو من اليسار . وأخرى إيطالية . أو ألمانية . أو بولندية ، أو عربية نادرة (يوسف شاهين) ؟



ومن بين الكتب التي تناولت الثورة الفرنسية سينمائياً . هذا الكتاب
لمؤلفه الفرنسي روجيه إيكار Roger Icart . المتخصص في تاريخ السينما.
وقد أصدر في هذا المجال عدة كتب من بينها كتابه عن واحد من أبرز رواد
السينما الفرنسية بعنوان «آبل غانس» وكذلك «ثورة السينما الناطقة»
و «الميلودراما في السينما الفرنسية الصامتة» و «آبل غانس أو برومثيوس
مصعوقاً» و «كاتالوج الأفلام الفرنسية الطويلة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٩»
بالاشتراك مع ريمون شيرا.

أما في هذا الكتاب: أي «الثورة الفرنسية على الشاشة» فيتساءل
المؤلف عما إذا كانت السينما، فضلاً عن جوانبها الفرجوية. قد نقلت صورة
صادقة عن الثورة. ولقد وجد نفسه أمام منهجين:

- إما توخي التسلسل الزمني لظهور الأفلام المتعلقة بالثورة الفرنسية في
مختلف البلدان (من لويس لوميار إلى يوسف شاهين)؛

- أو توخي التسلسل الزمني لأحداث الثورة: وبالتالي دراسة الأفلام التي
تحدثت عنها وفق ذلك التسلسل؛
فاختار الحل الثاني.

وبعد «جردة حساب»، موجزة، حول أساليب تناول السينما للثورة
الفرنسية. عمد إلى تعقب فصول الثورة حسب تسلسلها وأورد الأفلام التي
عالجتها مقارناً بين الحقيقة والتخيل. ذلك أن رؤى السينمائيين كانت
مفعمة بالأهواء غالباً، بل إن المؤرخين أنفسهم يختلفون كثيراً في تأويل تلك
الأحداث. ويكفي في هذا المجال أن نشير إلى بعض الآراء والتعليقات التي
رافقت ظهور فيلم «دانتون» للمخرج البولندي أندريه فايدا (هل شكّل ظهور
رويسبيار، في الثورة الفرنسية، إيذاناً بظهور ستالين في الثورة الروسية؟

وهل كان غريمه «دانتون» صاحب رؤية واضحة أم كان مجرد انسان فظ لا تخلو شخصيته من شهامة وود ؟) وقسُ على ذلك ما أثاره فيلم « وداعاً بونابرت» للمخرج يوسف شاهين، حول ما يُزعم أنه «وجه ثقافي» في حملة نابليون على مصر.

لذلك كله . لجأ المؤلف إلى موازنة الحقيقة التاريخية- أو التي تبدو كذلك . أي باعتبارها الأكثر احتمالاً- بطريقة تصوّرها وتقديمها على الشاشة . ولم يُخفِ رأيه في نسبية هذه وتلك . بل وجدنا عنده من الموضوعية ما جعله ينتقد تلك التصورات . الفاسدة أساساً . لدى بعض المخرجين الأجانب . وخاصة تلك التي تعود إلى المخرجين الأمريكيين الذين يجمعون بين «العجرفة . واللامبالاة . وقلة الاحترام . إزاء تاريخ ليس تاريخهم» ثم استدراكه بالقول إن المخرجين الفرنسيين قد خاضوا بدورهم . في مواضيع «معادية» لثورات الآخرين ، كما في الأفلام المفعمة بالحنين إلى أيام روسيا القيصرية ! وسوف يتوصل- ولو بطريقة غير مباشرة - إلى نقطة جوهرية تتعلق بأبديّة النظر إلى ثورات الآخرين- في وقتها . وبعد ذلك أيضاً- باعتبارها إرهاباً وهمجية ورعباً.



أما بالنسبة إلى اختيار ترجمة هذا الكتاب تحديداً، من بين عدة عناوين تتناول الموضوع نفسه، فهو يعود، من وجهة نظر المترجم . إلى الأسباب التالية :

- تحلّي المؤلف بروح « نضالية» تتجاوز مبادئ الثورة الفرنسية إلى آفاقها الإنسانية .

- نظرتة الموضوعية كما لاحت، على سبيل المثال . في انتقاده للآخرين، لكن مع ممارسة النقد الذاتي أيضاً؛

- جمعه بين الجانب التحليلي للأفلام، والجانب التوثيقي (راجع القسم الثاني من الكتاب والمخصص للوائح الأفلام التي تناولت الثورة الفرنسية. في فرنسا وخارجها- الفيلموغرافيا؛ وهي جوهر هذا الكتاب)؛

- أهمية كتابه الذي تحول إلى مرجع سرعان ما اعتمدت عليه مؤلفات أخرى. كما لاحظنا، في كتاب روجيه فيري- بابل «الانتصار سينمائيًا أو الثورة على الشاشة» وكتاب ريمون لوفيفر «السينما والثورة». على سبيل المثال لا الحصر؛

- وأخيرًا فالكتاب يقدم لنا نظرة تحليلية عميقة إلى مسألة تهمنا؛ ويتيح لنا فرصاً لاستنتاج الطرق التي يمكن بها استحضار تاريخنا الخاص. من خلال الأعمال السينمائية، مع رسم الحدود الممكنة بين ذاك وتلك، أي بين الدقة والتخيل.



تبقى الإشارة إلى أننا ابتعدنا، خلال نقل النص من الفرنسية إلى العربية. عن إغراقه بالإحالات التاريخية والهوامش وتفسير أحداث الثورة الفرنسية والتعريف برجالاتها، لأننا لسنا بصدد كتاب عن تاريخها- وما أكثر المراجع المتخصصة في ذلك - وما يهمنا إنما هو معالجتها سينمائيًا.

وفي ما يخص عناوين الأفلام، فقد اخترنا ترجمتها إلى العربية عندما يكون ذلك متوافقاً مع العنوان الأصلي حرفياً، وإدراج العنوان الأجنبي عندما نرتاب في احتمال حصول التباس ما، إذ لم نشأ. في هذا السياق أيضاً. إغراق الكتاب بالحروف اللاتينية.

محمد علي اليوسفي

تونس في ٢٧ أيلول/سبتمبر ٢٠٠٢

جردة حساب

« كل شيء محتمل، وكل شيء يمكن أن يكون

من صنع الخيال في الثورة الفرنسية »

غابرييل سينك دي ميلهان

الثورة الفرنسية ! لم ينقطع هذا الحدث الخارق . باتساعه وتأثيره .
عن ملازمة مخيال الشعوب وتحريك أفعال المتحمسين كظاهرة حاسمة في
تاريخ البشرية . حتى ذهب فكتور هيغو إلى القول بأنها « أقوى خطوة
للجنس البشري منذ مجيء المسيح » . فهي تغص بالراحل الصاخبة
والدامية ، كما تحفل بالشخصيات القوية المتميزة أو تلك المؤثرة والمثيرة
للشفقة . لقد شُنع بها البعض ومدحها البعض الآخر لكنها ألهمت الكتاب
والفلاسفة والفنانين بوجه عام .

وذلك كان شأن السينما التي لم يكن بوسعها تجاهل مثل هذا
الحدث .



ولن نثير استغراب أحد إذا قلنا إن هذا الإهتمام بدأ من فرنسا . كما
ظل الفرنسيون هم الأكثر شغفاً بإثارة تلك المرحلة المضطربة من تاريخهم .

فمنذ ١٨٩٧ أرادت شركة لومبار أن تُثري «كاتالوغها» الذي ظل حتى ذلك الوقت مقتصرًا على تسجيل الأحداث وعلى التحقيقات. فسعت إلى توسيعه «بمشاهد هزلية» وسلسلة «مشاهد تاريخية» بدائية. من بينها «موت مارا» و «موت روبيسبيار» و «اغتيال دوق دي غيز». و لم تكن تلك المشاهد ذات الدققة الواحدة والديكور الواحد والكاميرا الثابتة لتطمح إلى أكثر من بث الحركة في الصور المعروفة في كتب التاريخ. لقد كانت رؤية الحركة كافية لإرضاء فضول الجمهور!

ولهدف مماثل صوّرت شركة غومون سنة ١٨٩٨ شريطا عن «روجيه دي ليسل ينشد المارسييز» وكان مستوحى من لوحة ايزيدور بيل الشهيرة (١٨٤٩). لكن. مع مرور الوقت استيقظ الجمهور من دهشته و أصبح يطالب بما هو أفضل. فلم يعد يرضى بتلك المشاهد القصيرة الساذجة والخرقاء. و يبدو ان شركة باتيه التي كانت بصدد التحول إلى أول دار إنتاج فرنسية- ثم عالمية- أرادت الاستجابة إلى تلك الحاجة. فلم تتردد. منذ ١٩٠٣. في تمويل شريط مهيب عن ماري أنطوانيت ك «تمثيلية تاريخية في تسع لوحات» ترسم الحياة اللامبالية للملكة الشابة في قصر فرساي. ثم مصائبها خلال الثورة. وهكذا تم تجاوز المشاهد القصيرة لشركة لومبار ووجد الجمهور نفسه أمام شريط ذي طول غير معتاد في ذلك الوقت. وفي السياق ذاته قُدمت «ملحمة نابوليونية» ضخمة. في خمس عشرة لوحة. غطت الحياة الكاملة للبطل الكورسيكي.

ظل الاستغلال متنقلاً حتى ذلك الوقت. وكانت هناك قوافل حقيقية تنقل البرامج المتنوعة التي تشتريها لتعرضها في المعارض والاحتفالات والأعياد المحلية. ومع مرور الوقت بدأت تظهر بعض قاعات العرض وتطالب بإنشاج أغزر وجودة أفضل. وفي منظور هذا التطور قرّر شارل باتيه في شهر تموز/يوليو ١٩٠٧ استبدال التأجير بالبيع المباشر.

وشجع نجاح العروض أولئك الرواد الأوائل للفن الجديد فطعموا إلى اكتساب الجمهور الراقي في المدن الكبرى. غير أن المشاهد الساذجة والمقالب الغليظة اللفظة وعوالم السحر التي مازالت تشد العامة، لم تكن لتناسب الجمهور المثقف في الأحياء الراقية والذي كان يقبل على مسرحيات الدراما الانسانية لمؤلفين مثل باتاي وبرنستاين وغيرهما. فكان، فضلا عن ذلك، ينظر بازدراء إلى هذا الاختراع المبتذل.

ومن باب الاستجابة لهذه الرغبة ظهر «الشريط الفني» الذي تجسد أول مرة سنة ١٩٠٨ من خلال الشريط الشهير «اغتيال دوق دي غيز» ولكي لا تتخلف دار باتيه عن الركب انشأت «الشركة السينماتوغرافية للمؤلفين ورجال الأدب» (SCAGL). وسرعان ما التحقت بها الشركات الاخرى واقتفت أثرها في هذا الدرب «الفني». وفي البداية كان طموح «الشريط الفني» يتمثل في مطالبة المؤلفين المسرحيين المشهورين بتأليف مواضيع خاصة للسينما. لكن ماعقب ذلك هو الانقراض على الأعمال المسرحية أو الدرامية الشهيرة. أو كتابة سيناريوهات أصلية أقل شهرة لكنها مخرجة بعناية و يؤديها ممثلون مسرحيون يعرفهم الجمهور. وبالنظر إلى أن العروض التاريخية كانت رائجة آنذاك - بفضل رواج الأزياء الإيطالية، خاصة - فقد بُذلت الجهود في هذا الاتجاه. وتم التركيز على نهاية الملكية وأهوال الثورة أثناء مراحل الرعب وحرب «الغانديه» كخلفيات لحكايات «تاريخية» بسيطة. أو حتى للحكايات المتخيلة. كما تم التركيز على وجوه بارزة في ذلك العصر: أنثريه شينييه. كميل ديمولان، روبسبيار. مدام دو باري، مدام تاليان. الخ.

ولأسباب يسهل فهمها كان هناك اهتمام خاص باقتباس الأعمال المشهورة. وهكذا شهدت مسرحية «مدام سان جين» لفكتوريان ساردو

واميل مورو: أول عرض سينمائي لها سنة ١٩١١. وأهم منها كان اقتباس "الشركة السينماتوغرافية للمؤلفين ورجال الأدب"، سنة ١٩١٣. لرواية ألكسندر دوما (أو دumas، كما تُرجم الاسم إلى العربية) " فارس البيت الأحمر". وقد شاركت في التمثيل كوكبة من ممثلي المسرح. واحتوت على مائة وست وسبعين لوحة. ولم تتردد الشركة نفسها في استغلال رواية فكتور هيجو عن الثورة الملكية المضادة في مقاطعة الفانديه - وظل ذلك الاقتباس هو الوحيد في تاريخ السينما- وصُوِّر القسم الأكبر من رواية " العام الثالث والتسعون" طيلة صيف ١٩١٤ بحشد أعداد هائلة من الممثلين الصامتين. لقد تم الانطلاق فعلاً... لكن تطور الأحداث أدى إلى عكس ذلك.

وما الذي كان يجري خارج فرنسا، آنذاك؟ لقد كانت السينما في البلدان الأخرى مهتمة بتطوير صناعاتها من خلال استغلال تراثها الثقافي. كما في فرنسا، فلم تلتفت كثيرا إلى الثورة الفرنسية. لكن ذلك لا يعني أنها أهملتها تماماً. فقد كان الموضوع رائجاً في تلك الفترة المضطربة، بحيث يمكن استغلاله حتى لأهداف وطنية. وهكذا كانت المنافسة المباشرة من إيطاليا. وعلى الرغم من اهتمامها باستدعاء المراحل الأبرز في ماضيها الروماني فقد اهتمت ببعض مظاهر الثورة الفرنسية، ولا سيما "مأساة الفانديه" أو النهايات المأسوية التي عرفتها شخصيات بارزة من أمثال الشاعر أندريه شينييه وروبسبيار. كانت تلك الأعمال قصيرة باستثناء عمل عن "مدام دو باري" طلبته- من بين أعمال أخرى- شركة من شيكاغو. وكان العمل مقتبسا من مسرحية لدافيد بيلاسكو المشهور آنذاك في أمريكا.

وهذا التدخل لم يكن مفاجئاً. إذ كانت القوة السينماتوغرافية الأمريكية في طور التأسيس. ولئن ظلت الأفلام الأوروبية مهيمنة على السوق

في ذلك الوقت فقد بدأت دلائل كثيرة تشير إلى أن تلك الأوضاع لن تظل كذلك. لقد كان رواد ما وراء الأطلسي قليلي الاكتراث بالمواضيع غير الانكلوسكسونية. حتى إن اهتمام د. ف. غريفيث المتخصص في السير الذاتية، وانكبابه على إعداد موضوعين قصيرين سنة ١٩٠٩ و١٩١٠ حول " تاريخ الثورة الفرنسية" يعتبر استثناء. غير أن اختيار المواضيع في العقد الأول من القرن العشرين يكشف عن إرادة هيمنة واضحة. ولقد لاح ذلك في تمويل الإنتاج الإيطالي الضخم، وفي قرار شركة فيتاغراف اقتباس الرواية التاريخية الوحيدة لتشارلز ديكنز "حكاية مدينتين" وهي حكاية تجري أحداثها في فرنسا خلال مرحلة حكومة الرعب. وكان ذلك الاقتباس هو الأول في سلسلة اقتباسات سوف تظهر لاحقاً.

ولابد من ذكر الشريط الوحيد والمثير للاستغراب؛ وهو "ولادة نشيد المارسييز" الذي أُنتج في ألمانيا سنة ١٩١٣. ويعود في الحقيقة، إلى ممثلين - كانا مؤلفين أجنبيين- هما الدانماركي فيغو لارسن، والممثلة البولندية فاندا تروما. اللذان أسسا دار إنتاج مشتركة في برلين. وتستحق حكاية هذه "المارسييز" أن تُروى: فقد مُنع الفيلم أول مرة. بسبب هذا العنوان؛ من قبل الرقابة. ثم خرج باسم "النشيد الحربي لجيش الراين" لكنه منع مرة أخرى مع بدء المناوشات، فتم تحويله إلى عمل معادٍ لفرنسا، وظهر تحت عنوان "حرّاس الراين" في إشارة إلى النشيد الوطني الشهير الذي وضعه ماكس شناكنبورغر.



سنة ١٩١٤ دخلت أوروبا، ثم العالم، حالة الحرب. وصارت السلطة العسكرية تشرف على الإعلام وتراقب الصحافة وتكمم السينما المتهمة بكلّ

التجاوزات، ولا سيما في فرنسا. وكان يستحيل في ظل تلك الظروف عرض اضطرابات الثورة وانقسام الفرنسيين، وصراع الإخوة. ولم يكن يسمح إلا بأفلام الدعاية (البروباغندا) وأفلام الهروب والتخدير، لكن بصعوبة أيضاً. وهكذا تم توقيف فيلم "العام الثالث والتسعون" الذي صوّره ألبير كابلاني بامكانيات كبيرة، ولن يتمكن أندريه أنطوان من العودة إليه واستكماله إلا سنة ١٩١٧. غير أن الرقابة منعت طيلة اندلاع الحرب فلم يظهر في القاعات إلا سنة ١٩٢١ أي بعد مرور سبعة أعوام على بدء إنتاجه!

أنتجت السينما الإيطالية في اندفاعتها التي سبقت الحرب شريطاً آخر جماهيرياً وهو "مدام تاليان" الذي يروي مغامراتها في ظلّ الرعب الذي نشره روبسبيار. كانت الأذواق تتطور بينما السينما الأمريكية تفرض رؤيتها... لقد استغل سينمائيو ما وراء الأطلسي ذلك الامتياز الذي وفّره لهم الأحداث كي يحتلوا المرتبة الأولى على شاشات العالم. وقد راهنوا على تنوع الأجناس والمواضيع وجودة الأخراج. وليس من المستغرب حينئذ أن يلجأوا إلى إنتاج شريط جديد عن «مدام دو باري» [made in U.S.A] بامكانات ضخمة، وإخراج رواية "حكاية مدينتين"، والاقتباس من مؤلفة انجليزية أخرى كانت رائجة هي البارونة أوركزي صاحبة رواية The Scarlet Pimpernel المعروفة في فرنسا تحت عنوان "زهرة اللبّين القرمزية". وشكلت تلك المواضيع الثلاثة مصدر ربح ونجاح.

سنة ١٩١٩ انتهى الكابوس. ولكن ماذا كان الثمن؟ إن فرنسا "الأعوام المجنونة" سوف تقضي وقتاً طويلاً قبل إدراك ذلك؛ لقد ظلت تعيش نشوة النصر ووهم القوة! كان ذلك عصر فن الديكور والسورالية والبارناسية والجاز، وكذلك السينما التي باتت جيل جديد من "السينمائيين" - وهو

تعبير جديد كان لا يزال مثار نزاع - يعتبرها الكتابة الجديدة للعصور الحديثة. وعلى الرغم من قلة التنظيم المزمّنة والتي عرف المنتجون الأمريكيون، ثم الألمان، كيف يستغلّونها، فقد ظهرت بعض الأعمال المتفاوتة في الطموح، وجاءت انعكاساً محدوداً للنزعات الجديدة التي كانت تبليغ الفنون. كانت الميلودراما لا تزال مزدهرة والفيلم التاريخي لا يكف عن جلب الجمهور...

وفي هذا الانبعاث للماضي، لم يتم نسيان الثورة الفرنسية طبعاً. لكنها شكلت في الغالب إطاراً للاسهاب أو للاختصار، كما كان الشأن بالنسبة إلى ليون بواريه الذي اقتبس "جوسلين" ليذكرنا عبر التفاصيل الميلودرامية، بـ "قضية بريد ليون"، وكذلك ليونس بيريه الذي أخرج بفضل ممثلة، ورؤوس أموال، أمريكية. شريطاً آخر عن "مدام سان جين" وكانت جهود شركة سينما الرواية هي الأبرز حيث سعت إلى إعادة الاعتماد على الأزياء التاريخية وأنتجت شريطاً في ثماني حلقات عن مآسي العائلة المالكة وولي العهد تحت عنوان "الطفل الملك"، وآخر عن حركة التمرد التي قادتها عائلة كوتيريو بعنوان "جان شوان" وكان شريطاً أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع التاريخي.

غير أن الذكرى السنوية الثانية لوفاة نابليون شكلت أساساً فرصة لاستعادة جوانب من مآثره التي تعود في أصولها إلى الثورة. وإذا كان شريط "النسر الصغير" -أو فرخ النسر- (١٩٢١) أقرب إلى رواية سلسلة منه إلى الاستحضار التاريخي فإن ذلك لم يكن شأن "المصير" الذي رسم فيه هنري روسيل. من خلال حبكة روائية، سلوك حكومة المديرين وحملة إيطاليا. والأفضل من ذلك كان الشريط الاسطوري الذي لم يتم عن نابليون، كما رآه

المخرج آبل غانس. لقد جاءت هذه "الملحمة السينمائية" - أهم ما أنتجته السينما الفرنسية على صعيد الاستعادة التاريخية كما على صعيد التعبير البصري - بمثابة تأمل فلسفي وتأويل تاريخي شخصي لتلك المرحلة المضطربة والمثيرة للجدل. وفي الجزء الذي تم اخراجه صُوِّرت الثورة بقوة وقناعة تضاهيان مصير بوناپرت الشاب الذي كان يشق طريقه عبرها.

أما خارج فرنسا فلم يتخلف الآخرون عن المشاركة في هذا البحث. وإذا كانت العشرينات قد شهدت الانهيار التدريجي للسينما الإيطالية، بسبب الاضطرابات الاجتماعية التي أعقبت الحرب وما خلفته من بلبلة سياسية، فإن ألمانيا المنهزمة لم تنسحب على الصعيد السينمائي وتابعت حلمها بالهيمنة التجارية. وقد ساعدتها على ذلك رؤوس الأموال الأجنبية التي ازدهرت بسبب انهيار المارك. فسعت إلى إنتاج المواضيع الرائجة الموجهة للأسواق الخارجية متمثلة في الأفلام التاريخية المخرَّجة برحابة وعناية. وهكذا أنتجت أفلاماً عن بعض الشخصيات البارزة في الثورة الفرنسية: دانتون، دو باري، ماري أنطوانيت، من دون أن يخلو الأمر من سخرية لاذعة.

وتابعت البلدان الانجلوسكسونية هجومها. إذ كان رد فعل بريطانيا قوياً إزاء غزو سوقها. وسعت إلى استعادة مؤلفيها الذين استقطبتهم الولايات المتحدة منتبهة ظروف الحرب. وجاء الرد سنة ١٩٢٢ بتقديم صياغة جديدة لـ "حكاية مدينتين" ثم تلاها شريط مقتبس من الرواية نفسها بعنوان "الطريق الوحيدة". وفي الفترة نفسها قدمت أيضاً ثلاث حلقات من مآثر "زهرة اللبّين القرمزية" التي كان الأمريكيون أول من صوّرها.

لكن كل الجهود التي بذلتها السينما الأوروبية تحطمت، كما نعرف. أمام الانطلاقة القوية والمتحدية للسينما الأمريكية من أجل غزو الأسواق العالمية. وكان طموحها يتمثل في التسلية والتشويق بفضل الأفلام الفرجوية الضخمة، والمستقاة من التراث العالمي. ولم تكن الثورة الفرنسية تشكل موضوعاً سهلاً مهما كانت طريقة التعامل معها. لذلك لم يكن من المستغرب أن يتخلى سينمائيو ما وراء الأطلسي عن هذا الموضوع قليلاً. إلا إذا كان الأمر يتعلق بتقديم مغامرات تتخذ من الثورة الفرنسية إطاراً لها. أما الانجليز الذين استرجعوا المؤلفين المشهورين فقد بدأوا باخراج "سكاراموش" رواية رفاثيل ساباتيني. والحالة الأكثر إثارة للفضول تمثلت في اقتباس د. ف. غريفيث للميلودراما الشهيرة التي وضعها اينيري وكورمون بعنوان "اليتيمتان" مع نقل حركة الأحداث - وهي في الأصل تجري تحت حكم لويس الخامس عشر - إلى نهاية الحكم الملكي وخلال الثورة - من أجل بلوغ التأثير بواسطة لوحات مذهلة !



أدى مجنى السينما الناطقة في بداية الثلاثينات إلى تناسي الأعمال المهمة التي أنجزها مخرجو السينما الصامتة. لقد تم التخلي عن مكتسبات الماضي وإنشاء جمالية جديدة وكتابة جديدة. وعلى المستوى التقني صار العمل يتطلب وقتاً أطول، وعناية أكثر، وتكاليف أبهظ، والحال أن أزمة الركود الاقتصادي الكبير بدأت تنتشر في العالم منذ ١٩٢٩ مع ما صاحبها من مواكب إفلاس وبطالة ويؤس. وكان لا بد للأفلام التاريخية ذات الكلفة العالية أن تدفع الثمن. فهيمنت روح الضغط على النفقات والبحث عن مواضيع بسيطة ومسلية على سياسة الإنتاج، في كل دولة.

وكانت فرنسا في المقدمة. إذ أدّى الانهيار المتعاقب للشركات الكبرى إلى تكوين شركات صغرى مستقلة، عرجاء، باحثة دوماً عن رؤوس أموال كي تقف على قدميها وتنتج أو تستكمل ما لديها من إنتاج غير مكتمل. وفي هذا السياق لم يتمكن آبل غانز من تمويل جزء آخر من ملحمة النابليونية وتوجب عليه الاكتفاء بادخال الصوت على الجزء المنجز من شريطه الصامت "نابليون بونابرت". كذلك لم يتمكن مخرج جديد هو بيار غيرلي من انجاز ثلاثيته "الثورة" وتوقف عند الجزء الأول المخصص لدانتون.

ومع ذلك كانت الظروف تستدعي إخراجاً ضخماً، بالصوت، للثورة الفرنسية ؛ بسبب حلول الذكرى الخمسين بعد المائة لهذا الحدث. لقد أدت التطورات السياسية. مع صعود الجبهة الشعبية إلى سدة الحكم في شهر حزيران /يونيو، ١٩٣٦ ، إلى دعم مثل هذا المشروع. وهكذا تأسست ، بفضل اكتتاب قومي، شركة "المارسييز" السينمائية التي عهدت باخراج المارسييز للسينمائي الأكثر التزاماً : جان رينوار. وتبع ذلك عمل أقل قيمة بعنوان "تحيا الأمة" وقد تم الشروع فيه عشية الحرب بهدف الاحتفال بالحدث من جهة، وشحن الروح الوطنية مع اقتراب النزاع، من جهة أخرى.

غير أن الاسهام الأقل توقعاً في هذا المجال جاء من رجل المسرح و "مدلل زمانه" مؤلف وممثل المسرحيات الكوميديّة الشعبية الناجحة : ساشا غيتري. فقد فتحت أمامه السينما الناطقة إمكانات جديدة. فشرع يصور مسرحياته الرائجة، وكذلك المواضيع الجديدة التي صار يعدها خصيصاً للشاشة، مع إدراك جيد لزايا السينما التي تعوض الرؤية المسرحية المبالغ فيها لبعض المشاهد. وهكذا سعى إلى تقديم "رؤى" تاريخية خاصة

به. فروى بفانتازيته المعتادة حكاية "جواهر التاج البريطاني" التي تظهر فيها مدام دو باري. ومدام تاليان. وباراس. وتاليران. كما قدم لنا في "سعود الشانزليزي" حكاية الشارع الشهير حيث تظهر شخصيات عديدة من بينها مارا. ويونابرت. في حلقة عن الثورة.

أما بقية البلدان فلم تعد تكثر لهذا الموضوع. إذ استبعدته إيطاليا الفاشية - مع استثناء وحيد هو fiorda lisi (١٩٣٦) ونسخته الفرنسية بعنوان "تحت سلطة حكومة الرعب" - وتابع الاتحاد السوفياتي تجاهله. محتفياً بثورته الخاصة. ولم تكد ألمانيا تقترب منه في فيلم "دانتون" الذي يغلب عليه الطابع المناسباتي. حتى عادت إلى تجاهله. خلال الدكتاتورية النازية. أما السينما البريطانية فقد اهتمت بمقاومة الهيمنة الأمريكية. وكان الاسهام الأبرز في مجال الفيلم التاريخي خاصة. هو ما قام به ألكسندر كوردا الذي حقق نجاحاً باهراً في شريط "حياة هنري الثامن الخاصة". غير أن الثورة الفرنسية التي ألهمت بعض الأعمال الصغيرة المستقلة - ولا سيما "مدام مقصلة" سنة ١٩٣١ - لم تعد ترد إلا في الأعمال المعقدة والمشوشة تاريخياً لرفائيل ساباتيوني مثل "زواج كوربال". والبارونة أوركزي التي كُتب البقاء لفيلمهما "زهرة اللُّبُّين القرمزية" بعد أن تحلّت الصورة بالصوت.

وعلى الرغم من التقنية الجديدة واللجوء إلى إعداد نسخة ثانية من الفيلم (Remake) ظلت مساهمة السينما الأمريكية في تقديم الثورة الفرنسية متواضعة من دون أن تكون غائبة. ذلك أن الأمريكيين - ولنعد إلى التذكير بذلك - هم الذين فرضوا سنة ١٩٢٩ الشريط الصوتي الناطق. وهم الذين عملوا على إعادة غزو الأسواق العالمية متجاوزين عقبة التقنية الجديدة - الصوت. اللغة - بممارسة الدبلجة. وبما أن الصوت بات يسمح أخيراً

بسباع الشخصيات وخلق الأجواء الصاخبة والأناشيد، لم يكن مستغرباً أن يعودوا إلى مؤلف المارسييز للتعامل مجدداً مع الثورة الفرنسية. وكانت النتيجة عملاً غريباً أقرب إلى الفانتازيا الموسيقية منه إلى الاستعادة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة! وهكذا بدأ بول فريجوس بإخراج "المارسييز" تحت هذا العنوان الأصلي ليكملها مخرج آخر. ويصدر الفيلم سنة ١٩٣٠ تحت عنوان نهائي أكثر بساطة: "قائد الحرس".

وفي الفترة نفسها ظهر اقتباس جديد لمسرحية دافيد بيلاسكو "مدام دو باري" مع تغيير العنوان لأسباب تجارية حتى يصير "دو باري. امرأة الأهواء"! وبعد بضعة أعوام استعاد وليم ديتزلي هذا الموضوع مع تجريده من صبغته التاريخية ليتحول إلى كوميديا موسيقية واستبعاد أي إشارة إلى الثورة الفرنسية. هل ينبغي الاستغراب؟ مرة أخرى. كانت هوليوود هي التي أنتجت النسخة الناطقة من رواية تشارلز ديكنز "حكاية مدينتين" في شريط طويل جداً يدوم ساعتين، وقد ظهر في فرنسا بعنوان "مركيز سان إيفرمون". وهذا الطول تم تجاوزه لاحقاً بفيلم عن ماري أنطوانيت، يدوم عرضه ثلاث ساعات، واعتبر عملاً مميزاً "صنع في هوليوود" احتفاء بالذكرى الخمسين بعد المائة للثورة الفرنسية، ولكن أيضاً وعلى وجه الخصوص: احتفاء بالذكرى الخامسة عشرة لتأسيس شركة مترو-غولدوين - ماير!



ثم اندلعت الحرب من جديد. وكما في سنة ١٩١٤ جاءت الأحداث الأشد قسوة وكذلك الحاجة إلى الهروب، لتعطيل السينما ذات المواضيع الحاسمة والمثيرة للجدل. وحدها فرنسا التي أُخرجت من الحرب رسمياً منذ الجولة الأولى، قدمت بعض الأعمال المتواضعة. وتمثلت في البداية باقتباس

جديد لـ "مدام سان جين" ثم لمسرحية فكتوريان ساردو غير المتوقعة بامبلا (أو لغز المعبد) وتحدث عن لغز الاختطاف المحتمل للملك لويس السابع عشر. أما ساشاغيتري فقد قدم وقائع تاريخية جديدة رواها بحماسة المعتادة تحت عنوان "مسير ديزيري كلاري الغريب" عن الحياة العاطفية لبونابرت الشاب خلال حكم المديرين.



كانت مرحلة ما بعد الحرب مباركة في البداية، بالنسبة للسينما، ولا سيما في أوروبا حيث امتزجت فرحة الخلاص بالرغبة في التسلية. وسرعان ما تبين أن كل ذلك مجرد بريق خادع. إذ انتشرت حتى السفر والانجذاب إلى التلفاز، ما أدى إلى أزمة في السينما. وهكذا لاح مبدأ الإنتاج المشترك - الذي أعطى بعض الجدوى خلال العشرينات والثلاثينات - كحل وحيد لتمويل الإنتاج المكلف، على أن تكون المواضيع مثيرة لاهتمام جمهور البلدان المشتركة في الإنتاج. ولم تكن الثورة الفرنسية من تلك المواضيع التي تحرز الاعجاب في الخارج، فكان أن دفعت الثمن: لم تستبعد نهائياً لكنها أثيرت كإطار أو كخلفية لمواضيع روائية ذات طابع مغامراتي.

وهكذا ظهر اقتباس جري، وملتزم لرواية بلزاك "آل شوان" - أو "الشوانيون" (الثوار الملكيون) لكن الرقابة منعت الفيلم. وتلاه فيلم ذو نزعة انجيلية هو "حوار الكرمليات"، ثم اقتباس جديد لـ "مدام سان جين" وفيلم عن المصير المأسوي لأندريه شينييه (ظهر في نسخته الفرنسية بعنوان "نفس الحرية") وآخر عن "مدام ماري أنطوانيت". غير أن الغلبة كانت للأعمال الرائجة جماهيرياً: وهكذا أدى نجاح المسلسل الروائي "كارولين العريضة" الذي نشره سيسيل سان لوران تبعاً طيلة سنة ١٩٤٩، إلى نقله سينمائياً.

كما أدى نجاح الفيلم إلى رواج هذا النوع من الحكايات. فكان أن ظهرت أفلام "ثوار لومانك" على طريقة بلزاك، و"كادي روسال" و"فارس البيت الأحمر" الذي أعدّ في الأصل للتلفزيون، وكذلك "الزنبقة السوداء" المقتبس بشكل رديء من كتاب ألكسندر دوما، ثم ظهر اقتباس ثان لغامرات "كارولين العزيزة". وبلغ هذا النوع من الأفلام ذروته سنة ١٩٧٠ بفانتازيا طموحة لكنها مزرية.

لم يتخلص ساشا غيتري تمامًا من الحسد والمضايقات بعد تحرير فرنسا. ومع ذلك فقد تابع وقائعه التاريخية بسعادة لا مثيل لها. وإذا كان "الشیطان الأعرج" في مديح شخصية تاليران لا يخلو من اشارات إلى التاريخ المعاصر. رغم وقوع الأحداث خلال حكم الامبراطورية، فقد كانت الثورة الفرنسية. بالمقابل، حاضرة في العديد من المشاهد التي تخللت أعماله اللاحقة. ولقد دفع به النجاح إلى تقديم رؤية شاملة وشخصية جداً لبطله المفضل في فيلم "نابليون" مقتفياً أثره من مسقط رأسه في كورسيكا إلى منفاه في جزيرة سانت هيلان. ولم يكن مثل ذلك الحظ حليف آبل غانس الذي تمنى استباق الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية للامبراطور من خلال انجاز قسم آخر من مشروعه غير المكتمل. وبسبب فشله في ايجاد التمويل، اضطر إلى الانكباب على ما أنجز من فيلمه الصامت حتى يقدم صياغة جديدة ومراجعة جذرية: "يونابارت والثورة".

خارج فرنسا لم تكن هناك حماسة كبيرة في معالجة هذا الموضوع، ولم تكن هناك أصالة في اختيار المواضيع نفسها. ولم تهتم إيطاليا بذلك إلا في اطار الإنتاج المشترك مع فرنسا. أما بريطانيا التي مرت السينما عندها بأزمة قاضية على أصالتها فقد تمكنت من تقديم صياغات جديدة لأفلام قديمة

مثل "زهرة اللبّين القرمزية" و "حكاية مدينتين" وبعض الاستحضارات الفانتازية مثل "المرأة الضاحكة" (المرأة ذات الرداء الأزرق - بالفرنسية) سنة ١٩٤٦ . ولم يظهر الأمريكيون أي رغبة في استحضار الثورة الفرنسية باستثناء اخراج جديد وباذخ لـ "سكاراموش" مع حجب الثورة عملياً، وكذلك تقديم قصة حب ديزيرييه كلاري وبونابرت تحت عنوان "ديزيرييه" ولكن على طريقتهم الخاصة، ثم "حكم الرعب" (أو الكتاب الأسود) على طريقة دوما، وهي حكاية وهمية تحجب الواقع التاريخي تماماً.



ومنذ ١٩٧٠ احتدّت مسألة الاقبال الجماهيري التي طرحت منذ أكثر من عشر سنوات، وطرحت معها مسألة المردودية. وبالنظر إلى أن أساليب العيش قد تطورت نحو المزيد من التحرر والإباحية فقد تخلى المنتجون عن الأنواع التقليدية من أجل استعادة المتفرجين، عبر موضوعات العنف والجنس والرعب. وبلغ الشك ببعض إلى التهمك من القيم الثابتة التي ارتكزت عليها السينما. وهكذا دفعت الثورة الفرنسية الثمن، على الأقل في البلدان الأوروبية التي كانت حتى ذلك الوقت لاتزال حبيلى، في تاريخها، بذلك الحدث.

لذلك ليس من المستغرب أن تكون الأعمال النادرة المخصصة للثورة الفرنسية، في المرحلة المعاصرة، عائدة إلى مبادرات أجنبية مع دعم مالي. وهذا ما ينطبق على فيلم "ليلة الفاران" الذي لا يمكن اعتباره شريطاً فرنسياً محضاً، وكذلك فيلم "دانتون" للمخرج البولندي أندريه فايدا، والفيلم الوحيد المكرس للحملة المصرية "وداعاً بونابرت" للمخرج المصري يوسف شاهين. ويمكن أن نضيف، في مستوى آخر، ذلك الفيلم الغريب

"ليدي أوسكار" الذي صوره جاك ديمبي في فرنسا، مع فريق عمل بريطاني، في إنتاج ... ياباني! والحال أن الموضوع مقتبس من سلسلة صور متحركة رائجة في الشرق الأقصى!

أما التفاهة فقد كانت، ولا تزال، من اختصاص السينما الأمريكية، مع الهيمنة القوية للمهزلة الكاريكاتورية التي لم تعد توفر الأشياء ولا الأشخاص، وعلى رأسها مل بروكس. وفي هذا الإطار التخريبي يندرج فيلم باد يوركن "ابدأوا الثورة من دوني" (١٩٧٠)، وخاصة فيلم مل بروكس "التاريخ المجنون للعالم" (١٩٨١) الذي يحاكي الثورة الفرنسية بسخرية مرة في جزئه الثالث. وعبر هذا الدرب تواصل إهمال السينمائيين الأمريكيين لصفحة من أبرز الصفحات الحاسمة في تاريخ البشرية. وكان لهذا التيار مؤخراً استجابة فرنسية تجسدت في شخص جان يان الذي بدأ بالسخرية من بعض تناقضات المرحلة المعاصرة ثم انتقل بنظرته التخريبية والفوضوية إلى الماضي في فيلمه "حرية، مساواة، كرنب مخلل" مع مبالغة فظة وخالية من الالهام.



وهكذا فإن الثورة الفرنسية استعيدت سينمائياً، منذ بداياتها، وخاصة في فرنسا. غير أن ذلك جرى في غالب الأحيان عبر اقتباس أعمال أدبية شعبية، أو في إطار حكايات خيالية. وكان من النادر جداً لجوء المخرجين إلى إحياء شخصيات تاريخية بارزة في تلك المرحلة من دون قصة عاطفية أو مغامرات. أما بالنسبة لأبرز أيام الثورة فقد قدمها المخرجون الأميركيون خاصة، وكان ذلك بسبب قوتها الفرجوية أساساً. وعندما قدم ألبير بونو جردة حساب أولية سنة ١٩٢٤ أبدى أسفه لأننا لم نتمكن حتى الآن من

مواجهة تلك الأفلام الاجنبية بأفلام ذات إخراج ضخم تقدم فيها مآثر أسلافنا بطريقة أكثر تطابقاً مع الواقع^(١). وفي العام ١٩٣٩ لاحظ كل من ل. اسكوب وج. ب. بارو النقص نفسه. بمناسبة الذكرى الخمسين بعد المائة. وتساءلا: «هل إن أبطال الثورة ملائمون للتصوير الضوئي (فوتوجينيك)^(٢)؟ بالتأكيد هم كذلك، لكن كيف يمكن إقناع المسؤولين عن الصناعة السينمائية بالاهتمام بالماضي، والحال أنهم مافتنوا يعتبرون الشاشة مجرد وسيلة للتسلية موجهة لأوسع جمهور ممكن، لا وسيلة استذكار وتفسير واعتبار بالماضي.

ومهما كان الأمر فإن ثمة مجالاً للتساؤل: كيف أبدع السينمائيون، في كل المراحل والأمكنة، تلك الصفحات من التاريخ؟ ما "الرؤية" السخية أو المعادية أو الهازئة، للأحداث وللأشخاص. التي قدموها للجمهور المتلقي والقابل للتأثر في القاعات المعتمدة؟



(١) سيني ماغازين. العدد ٣١، أول آب/أغسطس ١٩٢٤

(٢) Pour Vous، العدد ٥٥٨. ٢٦ تموز/يوليو ١٩٣٩

ارقصوا يا مركيزات ...!

« الذين لم يعيشوا قبل ١٧٨٩ لم

يعرفوا لذة الحياة الهائلة »

تاليران

لو بحثنا في أعمال السينمائيين عن الأسباب التي حركت اضطرابات ١٧٨٩ لوجدنا أن مرحلة ما قبل الثورة لم تلهمهم سوى القليل. لقد كانت هناك عدة مواضيع عن " قضية العُقد " (قلادة ماري أنطوانيت) وعن "كاغليوسترو" (شخصية الكونت المورط في القضية). غير أن طرح هذه القضية كان يتم من دون إيجاد أي رابط لها بالثورة الفرنسية، بل إن الأحداث تقدم كأخبار يومية تجري في المجتمع، بتفاوت في درجة الفضيحة. ويتم معالجتها باعتبارها كذلك. ويبدو أن الفيلم الوحيد الذي يمثل استثناء هو عقد الملكة (١٩٢٩) لفاستون رافيل الذي قدمه في إخراج بالصوت. إذ كان فيلماً ناطقاً، وينتهي باللقاء الرمزي بين مارا وروبسيار اللذين يتفقان. عبر المصافحة، على أن "الكونتيسة دي لاموت قد خدمت قضيتهما من دون علمها".

وفي المقابل تمت معالجة آخر الأيام الجميلة للحكم الملكي بعناية، وأحياناً ببذخ. وذلك في مختلف الأفلام التي تعرضت للملكة ماري أنطوانيت، وما أكثرها في تاريخ السينما.

وهكذا نجد في فيلم شركة باتيه لسنة ١٩٠٣ ، لوحات قصيرة تصور " حفلاً في تريانون " و " رقص ثلاثية " و " لعبة استغماية " و " موعداً عاطفياً ". لكن الفيلم الأكثر سرداً ونقداً هو " ماري أنطوانيت " الذي أخرجه رودولف ميشرت في ألمانيا سنة ١٩٢٢ ، وأدت دور البطولة فيه ديانا كارين . وهذا الفيلم غير معروف في فرنسا^(١) وخارجها (رغم ظهوره المتأخر في نيويورك سنة ١٩٢٩) ويروي الفيلم طفولة ملكة المستقبل في فيينا ، ووصولها إلى باريس ، ثم زواجها وحياتها في قصر فرساي . وكان التركيز على المرأة والزوجة والأم أكثر منه على الملكة ، من دون إغفال ميولها الغرامية . ويذهب البعض إلى أن برود الممثلة أضر بالاستحضار التاريخي لهذه الشخصية - لكن ، ألم يكن ذلك من شروط العصر ؟

وبالبنخ الذي عودنا عليه الأمريكيون قررت مترو-غلديون- ماير أن تروي لنا أفراح وأتراح الملكة ماري أنطوانيت أيضاً سنة ١٩٣٨ . وكانت نقطة الانطلاق من خلال اقتباس سيرتها الذاتية المتميزة التي وضعها ستيفان زفايخ سنة ١٩٣٢ . لكن واضعي السيناريو في هوليوود لم يلتزموا بالحكاية الموثقة وذات الصلة بالواقع التاريخي . يبدأ السيناريو في فيينا حيث تتقبل امبراطورة النمسا ماري تيريز التهاني بزواج ابنتها الموشك من وليّ العهد الفرنسي . ثم تصل الأرشيدوقة إلى كامبياني وتصاب بخيبة أمل أمام زوج المستقبل الأخرق ، والمثير للسخرية ، مقارنة بإخوته الأنقيين ... وفي ليلة العرس تنهمر دموعها بعد انسحاب لويس الذي صارحها بحبه للساعات الدقاقة وعجزه الجنسي . ولكي تتشاغل عن الأمر فإنها تعمل بنصائح دوق

(١) ومع ذلك فهو مؤرشف تحت عنوان «الزنايق الحمراء» في كاتالوج أفلام غيلبير

أورليانس - وهو شرير الحكاية - وتنكب على المشاركة في الحفلات الصاخبة والمغامرات المجنونة. وفي إحدى المرات تتعرف على الكونت أكسل دي فيرسن... ثم تأتي قضية "العقد" التي ستمس بشرفها.

استُقبل الفيلم ببرود في فرنسا، على الرغم/ وبسبب طابعه الباذخ، والمبالغ في بذخه إلى حد التكلف. وقد كتب أحد النقاد^(١) ساخراً: "قدّم السيد فان دايك، بذوق وعناية، وبالكثير من المؤثرات المشهية، فرجة مدهشة حافلة بالريش والحرير والأحجار الكريمة وبالحدائق على الطريقة الفرنسية والثريات المزخرفة. إنه عرض فرجوي وليس فيلماً تاريخياً!" وكان الأمر - يتعلق، بالأحرى، بشريط يغص بالبدلات المبالغ في تخيلها من أجل التركيز على مأساة العشاق الذين عصفت بهم الثورة، أولاً وقيل كل شيء. ومن هنا جاءت التجاوزات العديدة للواقع التاريخي والتي دفعت بمجلة رصينة وحذرة هي "سينماتوغرافي فرانسيز" إلى ابداء "كل التحفظات على التفاصيل الإباحية، والمبالغة في فانتازيا الموضوع حيث يخضع التاريخ إلى التصرف بشكل لا يمكن غفرانه، وكذلك من خلال المبالغة القصوى في نوع الأزياء التي ترتديها أبرز الشخصيات في هذه التراجيديا!"^(٢).

وهذه المآخذ تخص الشخصيات وكذلك المواقف. إذ يُقدم لنا لويس السادس عشر غليظاً، أبله، خُرعاً، مولعاً بالميكانيك كما ينبغي، أي كشخصية كاريكاتورية تقريباً. وفي المقابل كانت صورة ماري أنطوانيت - وتؤدي الدور النجمة الراحلة نورما شيرر - خفيفة ومجملّة حتى لا تظهر في منتهى السماجة. وأدى ذلك إلى ظهورها في منتهى الفجج والتائق، أي

(١) ميشال جيراك. في مجلة "سيني موند" العدد ٥٤٦ - ٥ نيسان/أبريل ١٩٣٩.

(٢) العدد ١٠٨٥ ، ١٩ آب/ أغسطس ١٩٣٩.

"نجمة" أكثر منها ملكة فرنسا، لأنها تفتقر أيضاً إلى كبريائها وإلى عجرفتها الملكية التي كثيراً ما أغضبت أعداءها. ويتعرض هرفي دومونت بحق إلى "تمثيلها شبه الكوريغرافي" (تصميمات الرقص) الذي "يعمق، مثل رقصة ثلاثية، نزق الاجواء وسطحياتها المنحطة"^(١) أما الممثل تايرون باور فقد أدى دور فيرسن بلا حماس، وبمسافة الانفصال المهني نفسها، كما في أدواره التاريخية الأخرى.

ألا يمكن استحضار بذخ قصر فرساي، خلال حكومة ما قبل الثورة، إلا في فرنسا؟ ألا يحق لنا أن نأمل، أو ربما نطالب بفهم أفضل للشخصيات التاريخية وعصرها، وكذلك الشأن بالنسبة إلى استخدام الديكورات الواقعية حتى تكتسي الحكاية بأصالة أكبر؟ في العام ١٩٢٣ حصلت شركة سيني رومان (سينما الرواية) ولأول مرة، على ترخيص من وزارة الفنون الجميلة لتصوير المشاهد الثورية من فيلم "الطفل الملك" داخل قصر فرساي، أي في المكان ذاته الذي دارت فيه الأحداث. وهذا ما توصل إليه ساشا غيتري أيضاً سنة ١٩٥٣ عندما أراد أن يروي لنا حكاية القصر الشهير. وإذا كان قد توسع كثيراً حول حكم لويس الرابع عشر فإن المرحلة التي تعيننا حالياً لم تُذكر إلا عبر استحضار لا يخلو من ثقل لـ "قضية العقيد".

لقد كانت سيرة ماري أنطوانيت التي شرع جان ديLANO في إعدادها، سنة ١٩٥٥، أكثر دقة على المستوى التاريخي، مع ميشال مورغان في دور الملكة وجاك موريل في دور لويس السادس عشر. ومع ذلك استقبل الفيلم استقبالا سيئاً، سواء في مهرجان "كان" أو في القاعات الباريسية. ومن بين

(١) في مجلة ترافلنغ: العدد ٣٧، صيف ١٩٧٣.

المآخذ التي سجلت عليه، فضلاً عن البرود اللازم لكل أفلام هذا المخرج. تلك المواقف الدرامية التقليدية التي جعلت المغامرة مع فيرسن- على سبيل المثال، مجرد "مسرحية هزلية خفيفة (فودفيل) لا تخلو من مسحة تراجيدية وتجمع بين الثلاثي التقليدي: الزوج والزوجة والعشيق" (حسب جورج سادول). ولا شك أن الحبكة تبدو متكلفة قليلاً ومصطنعة؛ غير أن العمل في مجمله جدير بالاحترام أكثر، من زاوية اعتناء المؤلفين بتبرير تصورهم للوقائع، وكذلك مساهمة فيليب أرلنجيه في كتابة السيناريو. "أنا وزيمر، أردنا تسليط الضوء على المرأة الشابة الطائشة في بداية الحكم ثم تحولها إلى ملكة مثيرة للشفقة في النهاية. لقد تجنبنا السقوط في تلك الكليشيهات من الحب الرومنسي بين ماري أنطوانيت وفيرسن، وذلك توخياً للدقة التاريخية. من المؤكد أنها أحببت كثيراً ذلك الكونت السويدي الشاب، غير أنها كانت طائشة وسريعة الغواية. ولقد أحببت النساء أيضاً..."^(١).

وحتى لو كان هذا التأويل قابلاً للنقاش - وهو غير مُدرك كثيراً في الفيلم - فقد حاول القسم الأول بكامله، والذي يسبق الثورة، تصوير سلوك ماري أنطوانيت وتبريره: أجنبية متزوجة من رجل شريف وطيب غير أنه ينوء تحت أعباء مسؤولياته. فوجدت نفسها فجأة في خضم الدسائس والملاذات السهلة داخل البلاط الفرنسي. ولم تستطع مقاومة الإغراءات وظنت أنها حرة في احتقار الوضعيين من دون أن تتحفظ في إعلان مشاعرها إزاء فيرسن أمام الحاضرين من فضوليين وثرثارين ونمامين يعج بهم بلاط فرنسا. إن النوايا واضحة: تقديم ماري أنطوانيت كضحية للوسط الذي تعيش فيه

(١) كتاب "جان ديلا تولا"، منشورات ديجاريك ١٩٨٥.

من أجل كسب تعاطف الجمهور معها، وبالتالي إدانة المصير المرعب الذي آلت إليه.



أما الشعب الذي كان - كما نعرف - يعيش حياة كادحة ومضنية وعرضة للاضطهاد، فلم تكثر السينما بتصويره في مرحلة ما قبل الثورة، إلا عرضاً. وهكذا فلان د. ف. غريفيث في اقتباسه لـ "اليتيمتان" سعى إلى تفسير أسباب الثورة باظهار حفلات جنسية إباحية في قصور الاقطاعيين، ومشاهد لحفلات راقصة ومآدب في البلاط، تتخللها مشاهد سريعة لشحاذين على الأبواب. وباريسيين يستدافعون على المخابز والأفران بينما الارستقراطيون يستحمون بالحليب. وفي مختلف الاقتباسات لرواية ساباتيني "سكاراموش" نرى فلاحاً بائساً وهو يُقتل على يدي الحارس لأنه تجرأ على الصيد في أراضي الماركيز، وهو الأمر الذي يوجب غضب ذلك النبيل الشاب بسبب تأثره بالأفكار الجديدة، كنقطة انطلاق نحو مغامرات سوف تتواصل خلال الاضطرابات. كذلك لم يُظهر شريط "ماري أنطوانيت" الهوليوذي اهتماماً أفضل بمشكلة الشعب المضطهد: فنحن نراه في بعض المشاهد السريعة يعرق وهو يجرُّ عربة أو ينقل نصيبه من الفحم أو يقذف عربة الملكة بالحجارة، من أجل تفسير تمرده. لكن، ما إن يفلت حتى يظهر وجهه الحيواني الكريه.

وحتى في فرنسا كانت التلميحات قليلة. فقد أشار جان رينوار في "المارسييز" إشارة مقتضبة إلى هذه الأوضاع من خلال مشهد يصور الحكم على الفلاح بسبب استيلائه على حمامة من أراضي الاقطاعي. وفي هذا المنحى كان يمكن لفيلم "غاسبار دي باس" المقتبس سنة ١٩٣٥ من رواية

لجان إيكار أن يكون ايجابياً أكثر. فالشخصية كانت موجودة فعلاً: كان غاسبار بويس. عشية الثورة. من الصعاليك. ويروي الغيلم كيف شق والد علي ידי ابن مستشار في برلمان إيكس، ليلة سكر. فاختبأ غاسبار في منطقة الاستيرال وتحول إلى قاطع طرق ومدافع عن البسطاء، إذ يقول: "لا وجود إلا لنوعين من اللصوص: الذين يسرقون الفقراء كي يعطوا للأغنياء. والذين يسرقون الأغنياء كي يعطوا للفقراء." وخلال أحداث الفيلم يظهر ميرابو معلناً بلهجة حاسمة أن مطالب الأغنياء وابتزازاتهم سوف تؤدي حتماً إلى الثورة. لكن الفيلم، مع الأسف، ضعيف: كثير الثروة، وغير متوازن بسبب الأداء الرديء للممثل ريمو الذي يسرق نجوميته من البطل التاريخي الحقيقي، أي من غاسبار نفسه.

لقد ألهمت مرحلة ما بعد الثورة بعض الأعمال الخيالية التي تعتبر أقرب إلى المسلسل الروائي منها إلى الاستحضار التاريخي. غير أن فيلم "سكاراموش" الذي أخرجه جورج سيدني سنة ١٩٥٤ يبتعد قليلاً عن هذا التصنيف. وكذلك الحال بالنسبة لفيلم "الزنبقة السوداء" الذي أخرجه كريستيان جاك ١٩٦٣ "اقتباساً عن رواية ألكسندر دوما". والحال أن الفيلم لا يمت بصلة إلى رواية دوما التي أخذ منها عنوانها. كما أن الأحداث تجري في هولندا خلال القرن السابع عشر. ومن باب الترفيه المحض تجري الحبكة في العام ١٧٨٩ وتقدم لنا بطلاً مقنعاً على طريقة زورو، يسلب طبقة النبلاء ويوقع على أعماله بوضع زنبقة سوداء، كما يذل ضابط الشرطة العاجز عن اعتقاله. ومامن تصوير للواقع الاجتماعي في الفيلم باستثناء بعض البدايات ذات النزعة الفوضوية متأتية من واضح الحوار هنري جونسون.

ويستجيب إنتاج "ليدي أوسكار" سنة ١٩٧٨ إلى الاعتبارات نفسها: فالفيلم أخرجه جاك ديمي في فرنسا باللغة الانجليزية لمنتج ياباني. وهو

يقتبس قصة مصورة وضعها ريكو ايكيدا المشهور في اليابان، بعنوان "وردة فرساي". ومن حسن الحظ أن المخرج انكسب، في السيناريو، على اضافة بعض المصادقية والروح على التحولات والمشاكل التي تمر بها فتاة من طبقة النبلاء. متفكرة في زي رجل، إلى أن تصير حارساً شخصياً للملكة ماري أنطوانيت، وتجد نفسها، بالتالي، متورطة في أحداث الثورة. والفيلم لم يوزع في فرنسا إلى حد الآن. ويقول ج. ب. برتومي الذي تمكن من مشاهدته في نسخته الأصلية " نجد فيه جرعات محسوبة، تجمع بين التاريخ والخيال. الفرجوي والحميم، الفعل والاحساس، الفكاهة والقسوة" ويذهب أيضاً إلى أن المخرج جاك ديمي، توصل كذلك إلى تقديم لوحة موجزة لكنها كافية عن القوى المتصارعة، وذلك عبر المغامرات الخيالية التي تتضمن قصة الحب بين ماري أنطوانيت وفيرسن و"قضية العقد"... "كان على أوسكار أن تدرك كيف تتوصل إلى التصالح مع نفسها، كما كان يتوجب عليها اختيار معسكرها، معسكر الشعب في مواجهة ذوي الامتياز من طبقتها... لقد اختار ديمي مجدداً أن يقدم صورة عن المجتمع الذي تدور فيه حبكة الأحداث بمثابة تكتلات كبيرة متعارضة... (ومن المؤكد) أن هذه الرؤية في منتهى التبسيط والايجاز؛ ذلك أن ديمي يغفل، داخل القوى الفاعلة، كلاً من البورجوازية وطبقة الفلاحين، وسكان المقاطعات ورجال الدين (الكليروس)... (لكن) المخرج يبدي اهتماماً بتقديم صورة ولو سريعة، لمجتمع قيد الاحتضار، تنهض من أحشائه قوى جديدة، وتختلط فيه الحكايات الصغيرة اختلاطاً وشيخاً بالحدث الأكبر"^(١).



(١) كتاب "جاك ديمي" نشر أطلنط ١٩٨٠.

تمرد ؟ كلا ، إنها ثورة !

« إلى السلاح ! إلى السلاح ! ولنحمل
جميعنا رايات خضراء بلون الأمل »

كميل ديولان

شكل الاستيلاء على سجن الباستيل يوم ١٤ تموز/يوليو ١٧٨٩ أول حدث ثوري عالجه السينما. ولم تحظ اجتماعات ممثلي الطبقات الثلاث، ولا إقامة الجمعية التأسيسية، ولا " قسم قاعة التنس"، بسيناريوهات تُذكر باستثناء بعض التلميحات. والواقع أن ذلك اليوم العنيف الذي تفجرت فيه جميع الأهواء أدّى إلى حدث مدوّ وغير متوقع، تم استغلاله لاحقاً لأهداف حضارية. وعندما اختارته الجمهورية الثالثة يوماً وطنياً فقد جعلت منه رمزاً لانتصار الأفكار الديمقراطية على التعسف الملكي. وهكذا أفرغته من حقيقتها الأصلية كي تضافي عليه صبغة الشرف وتجعله بألوان ساطعة لحدث سعيد ومنقذ. وحتى السينما لم تتعرض إليه إلا ضمن هذه الصيغة في أغلب الأحيان.

ولا شك أن مثل هذا الحدث، مع ما يحمله من أهواء وايدولوجيات، من شأنه اغواء السينما ذات يوم، بطابعه الفرجوي القوي على الأقل. ولكن من السهل الاعتراف بأن الصعوبات المالية كثيراً ما أثنت العزائم. لذلك

كانت الأفلام التي تعرضت لهذا الحدث بتفاصيله نادرة جداً. ولقد كان هناك مشهد في فيلم "ماري أنطوانيت" الفرنسي (١٩٠٣) يتعرض إليه بسذاجة. وفي فيلم المخرج لوبيتس عن "مدام دو باري" (١٩١٩) يتم استحضاره بشكل عابر. أما رينوار في "المارسييز" فقد أشار إليه أثناء الحوار. من دون إظهاره. وذلك ما كانت عليه الحال في "ماري أنطوانيت" لجان ديلاونا. وحدهم الأميركيون تمكنوا، بفضل وسائلهم الضخمة. من استحضار مشاهد الرعب والهياج. وهذا ما فعلوه في مختلف اقتباسات "حكاية مدينتين".

تحدث رواية تشارلز ديكنز بأسلوب "الرواية السوداء" عن مغامرات نبيل فرنسي (جنّلمان) جاء من لندن خلال اندلاع الثورة من أجل الدفاع عن مدير متهم ظلماً، ولم ينج من المصلة إلا بسبب تضحية أحد الأصدقاء. ومن أجل إيجاد الأطار التاريخي لحكايته اعتمد ديكنز كثيراً على كتاب توماس كارلايل "تاريخ الثورة الفرنسية". ومنه استقى غنائمه الرومنسية. ويشكل الاستيلاء على سجن الباستيل الحدث التاريخي الوحيد الذي يعتبر جوهرياً لحبكة الكتاب الروائية المتخيلة. ولقد اقتبس السينمائيون البريطانيون رواية كاتبهم الكبير ثلاث مرات من دون أي تميّز أو قوة، إلى حدّ أن تلك الأفلام الثلاثة لم تعرض في فرنسا. وبالمقابل عرضت الاقتباسات الأمريكية وأشارت الكثير من تعليقات النقاد المهووسين باستحضار التاريخ القومي. وكانت بعض ردود الفعل في منتهى التقريظ.

وهكذا ظهر في آذار/ مارس ١٩١١ أول اقتباس أنتجته فيتاغراف تحت عنوان "الباستيل". وعلّق محرر "سيني جورنال" على ذلك الاستحضار التمثيلي للأحداث بالقول: "مرتدين أزياءهم التي تعود إلى "الزمن القديم".

ها هم أولاء الاشخاص المشهورون عبر التاريخ، يمرون؛ الاشخاص الذين لعبوا أدوارهم المأسوية في ذلك الإعصار الاجتماعي: المركز طبعاً، بفسقه ووقاحته؛ رجل الشعب، الطبيب المتأثر بـ "العقد الاجتماعي" والذي يدفع حريته ثمناً لرغبته في أن يكون عادلاً؛ وأخيراً الشعب الذي يحطم أغلاله ويستولي على الباستيل..."

"يدوي التصفيق كلما عبّر الشهيد الذي يمرّ بالشاشة عن مشاعر المتفرجين في القاعة. يموت المركز مطعوناً بخنجر رجل من عامة الشعب: إنها الكفارة. تهليلات حماسية تحيي طعنة الخنجر المحررة لأنها تعبّر أصدق تعبير عن الارادة الشعبية والروح الثورية"^(١).

في العام ١٩١٩ قُدمت " قصة حب أيام الثورة" وهي نسخة ثانية أكثر بذخاً، أنتجها وليم فوكس. وكانت من الطول بحيث عرضت في جزئين. ولم ييخل عليها رونيه هرفيون بالمديح: "... كان الاستحضان التاريخي لحيّ سان أنطوان والباستيل بدقة تاريخية. ما من مغالطات تاريخية، مامن أخطاء في الذوق أو في الإخراج، كل شيء ، ابتداء من الأزياء والأسلحة، مروراً بالأواني اليومية البسيطة في ذلك العصر، استخدمت مع اهتمام واضح بالحقيقة التاريخية.

" إن اللوحات المتعاقبة هي روائع تجمع بين الحركة والواقع. ولقد أحسن تصوير هجوم الشعب المسلح على رمز الاستبداد الملكي. هذه السفوفنية الجامعة بين المواجهات والوجوه الشعبية الخارجة من حي سان أنطوان جرى تصويرها بواقعية مذهلة...

(١) سيني جورنال، ٢٠ أيار/مايو ١٩١١ .

" ثمة مشهد يستحق تنويعها خاصا، إنه مشهد استسلام القلعة القديمة، الجسر المتحرك يقع للتو. الحراس يبذلون محاولة أخيرة، من دون جدوى؛ الشعب يهجم على الباستيل، اشتباك مع آخر فلول الجنود، القتال في كل مكان، كوى الرماية، الأروقة، الخنادق، وأخيرا تحرير كل المعتقلين"^(١).

ظهرت النسخة التي قدمتها مترو - غوللوين - ماير سنة ١٩٣٥ على الشاشات الفرنسية بعنوان "مركيز سان ايفرمون". كان الفيلم مشغولا بعناية لكنه يفتقر إلى الأصالة والابتكار، بسبب التكلف الذي كرسه الشركات الكبيرة ومعاناة مخرجه جاك كونوي من ضعف الشخصية. فلم يتجاوز الاستيلاء على الباستيل متطلبات الحبكة. وهذا ما يفسر المواقف المبهضة والخيالية من الحماسة لدى النقاد. وهكذا يمكننا أن نقرأ في مجلة "سيني موند" الشعبية: "تدور أحداث القصة ما بين ١٧٨٩ و ١٧٩٣ وهذا ما يسمح لنا بمشاهدة عملية الاستيلاء على الباستيل كما تستحضرها لنا هوليوود بضخامة. لا أدري ان كانت الأحداث قد جرت في الواقع كما صورها الفيلم. غير أن عدد الممثلين والتكاليف الباهظة لم يشكلا عائقا. وما يحقق النجاح لهذا الفيلم المفرط في طوله وكثافته وتكلفه هو حسن توزيعه"^(٢).

وبشكل عام جرى تقديم الاستيلاء على الباستيل انطلاقاً مما آكل إليه لاحقا: نهاية الحكم المطلق، وكان هذا شأن الأفلام الروائية الخيالية التي سعت إلى تأطير الأحداث ضمن سياق تاريخي معروف. وهكذا فان

(١) البريد السينماتوغرافي. العدد ٤٩. بتاريخ ٦ / ١٢ / ١٩١٩ .

(٢) سيني موند، العدد ٤٥٢، بتاريخ ١٠ / ١٢ / ١٩٣٦، نقد أوديل كامبييه.

د. ف. غريفيث، عندما وضع حبكة " اليتيمتان " في بداية الثورة، صَوَّر للمشاهد الأمريكي حشود الثورة وهي ترقص " الكارمانبول " وتنزل الأرستقراطيين من عرباتهم من أجل شنقهم، وتقاتل جنود الملك . ثم تستولي على الباستيل طبعاً. وذلك باتقان وحشد للممثلين.

وإذا نظرنا إلى ماهو أقرب إلينا، وجدنا أن الحدث قد صور ضمن إنتاج إيطالي فرنسي مشترك ذي صبغة تجارية. ففي " نفس الحرية " (أندريه شينييه - ١٩٥٦) نجد تحريكاً ضخماً للحشود غير أنه لا يخلو من ضعف في تقديم الحكاية. ونجد الحدث نفسه في " الزنبقة السوداء " مع أنه لا يظهر مباشرة. ذلك أن البطل المقتنع يكون سبباً في تحقيق ذلك النصر. لأنه تمكن من إعاقة فيلق من الجيوش الأجنبية كان يزحف على باريس (!) وفي "ليدي أوسكار" لجاك ديمي الذي نَقَح السيناريو الياباني من أجل إضفاء مصداقية على الأحداث، يظهر الاستيلاء على الباستيل باعتباره نتيجة منطقية لتطور الأحداث.

إنها حصيلة هزيلة. وأن يكون هذا الحدث الثوري مجرد حلقة دعائية غنية بالحركة لدى السينمائيين الأجانب، فهو أمر يمكن التسليم به بسهولة. أما الغريب فهو عجز الفرنسيين، أمام حدث يعتبرونه عيداً قومياً.



عودة الخباز والخبازة والصبي

« لم يكن النظام القديم سوى عبودية، وفي
هذه الحال، كانت الثورة أسلم الواجبات »
لافايات

يوم ٥ تشرين الأول/أكتوبر/١٧٨٩ تجمع حشد كبير - من سبعة إلى
ثمانية آلاف شخص وفق الشهود - وكانت الأغلبية من النساء. تولى قياديون
من الشعب إشارتهم، وانضم إليهم أفراد متنكرون في أزياء نسائية. توجه
الحشد تحت أمطار غزيرة إلى قصر فرساي. وفي الغد نقلوا " الخباز والخبازة
وصبي الخباز " إلى قصر التويليري حيث مقر السلطة التنفيذية آنذاك. ذلك
أن النقص الكبير في الخبز شكل ذريعة لذلك الهجوم؛ غير أن أسباباً أعمق
حركت المحرضين: إذ كان الأمر يتعلق في الحقيقة بإجبار الملك على
تصديق قرارات مجلس النواب. فكان يوم آخر من الاضرابات التي لم
يستطع لافايات ولا الحرس القومي اخمادها. قُتل عدد كبير من الحراس
الشخصيين ونهبت المساكن. ولم تتمكن الملكة من النجاة إلا بواسطة الهرب.
وكان قرار العودة إلى العاصمة الذي توجب على لويس السادس عشر
اتخاذّه، وسط الاضطرابات والهياج، بمثابة محنة حقيقية بالنسبة للعائلة
المالكة. لقد أمسى الحكم الملكي تحت رحمة الأمزجة والغضب الشعبي.

وهذا موضوع ذهبي للسينما الفرجوية. وهو يختلف عن موضوع الباستيل لأن أمكنة حدوثه مازالت موجودة وهي مناسبة جداً لاستحضار تلك المرحلة المضطربة بطريقة فرجوية. مع ذلك فإن السينمائيين الذين سلكوا هذا الدرب نادرون جداً. وهو درب شائك لا محالة. فالتاريخ حاول تجميل هذه المرحلة الحاسمة. والحقيقة انها مرحلة غير مشرفة كثيراً للثورة. وكل المؤرخين المؤثرين، حتى أولئك المناصرون للثورة - ومنهم ماتيز الذي تحدث عن "أهوال" ذلك اليوم - حاكموه بقسوة. ولا شك أن ذلك قد أثر في المنتجين الذين لم يعملوا كثيراً إلى ارضاء جزء من زبائنهم. لذلك نجد أن تلك الحلقة من أيام الثورة لم تقدم إلا ضمن بعض أفلام السيرة الذاتية التي تحدثت عن مصائب ماري أنطوانيت والعائلة الحاكمة .

ومن أجل تمثيل هذا الحدث - أو جزء منه على الأقل - كُرس سنة ١٩٢٣ جزء مهم من رواية سينمائية متميزة، وضعها الفرنسي بيار جيل بعنوان "الطفل الملك"، لأحداث متمحورة حول شخصية ولي العهد التمس الحظ. ولقد كتب المؤلف يقول: "هدفنا الوحيد في هذه الصفحات الصادقة هو عدم تشويه طبائع الشخصيات الشهيرة، والتزام الموضوعية أمام ما جرى من أحداث أثناء محاولة استعادتها".

أخرج الفيلم جان كيم. ومكنته وزارة الفنون الجميلة من استخدام حدائق فرساي وأجنحة القصر. ولقد أحسن تقديم الحكمة والجمع بين شخصيات متخيلة وتلك المعروفة - العائلة المالكة، الكونت دي فيرسن، وقادة الثورة - ورسم بنجاح متفاوت بعض الأيام الثورية.

وكان استحضار أيام تشرين الأول/أكتوبر متطابقاً مع وجهة نظر سكان القصر. كما أن الفيلم كله من منطلق النظرة ذاتها، وذلك من خلال

شخصية فيرسن محور الحبكة. ولا شك أن الأحداث قُدمت وفق ضرورات الحكاية، لكنها لم تكن لتبتعد عن الوقائع التاريخية. وهكذا نرى محرضين يؤلبون سكان باريس ضد الملك الذي رفض توقيع المرسوم المتعلق بمصادرة الحبوب. وبدأ السخط مقتصراً على هذا الوجه من المشكلة؛ ثم تنتقل إلى قصر فرساي حيث ينتشر الخبر السيء، ويلجأ لافايات إلى اتخاذ إجراءات أمنية. يقضي الشعب ليلته مخيماً أمام القصر (صورة جميلة تشويها حمرة). يقنع لافايات الملك بالتوقيع. وكان الهدوء سيعود صباحاً لولا أن شخصية متخيلة - فارس مالوري - تتدخل، رغبة منها في الانتقام من فيرسن، فتطلق النار على الناس وتصيب فتاة بجرح مميت، الأمر الذي يثير غضب الشعب فتتدفق الحشود هاجمة على القصر. "ونشاهد ذلك الحشد المهدهد يتقدم بلا رحمة عبر السلم المرمري العريض، ويقلب كل شيء لدى مروره. ونشاهد مقاومة فيرسن ولافايات... ونظل مشدودين إلى تلك اللوحة التي جعلنا نعيش حقاً مأساة ١٧٨٩!"^(١) عندئذ تظهر العائلة المالكة على شرفة البلاط المرمري. وبعد الهتاف توافق على الالتحاق بشعب باريس. يقف الشاب لازار هوش بجانب باب العرية الملكية، ونشاهد انطلاق العرية، من دون أن تتابع رحلتها المضنية كاملة، ووصولها إلى قصر التويليري المهجور.

هذا الحدث لم يتم تقديمه في "ماري أنطوانيت" الأمريكية لسنة ١٩٣٨. وحتى الأيام الثورية تم تكتيفها في يوم واحد. وبالمقابل فإن فيلم جان ديلاونا (١٩٥٦) سعى إلى تقديم الأحداث بدقة أكبر. وعلى الرغم من بعض التفاصيل المخالفة للوقائع التاريخية (رحيل الموكب الملكي في يوم شمس بعكس الواقع!) فقد أغنى المشاهد ببعض الأقوال التي نقلها الرواة،

(١) ج. س. رايل: "سينيا" العدد ١٠١، بتاريخ ١٠/١/١٩٢٣

الأمر الذي أضفى بعض العظمة المأسوية على تلك اللحظات التاريخية. ففي مشهد الشرفة مثلاً، يصرح لأفايات متوجهاً إلى الحشد: لقد خُذعت الملكة! وهي تعيد بأن ذلك لن يحدث مرةً أخرى! تعيد بحب شعبها والتعلق به... تعلق يسوع المسيح بالكنيسة! ثم تظهر ماري أنطوانيت صعبةً أبنائها، ويصيح الجمهور: "الملكة فقط! الأطفال لا!" الخ. وبلي ذلك العودة إلى باريس، ومواقف الشعب الحاقد، وصولاً إلى قصر التويليري المغبر والكثيب. في إشارة إلى الأسباب التي سوف تدفع بالعائلة المالكة إلى الهروب، ودائماً بمساعدة فيرسن الوفي.

وتعرض ساشا غيتري بدوره إلى هذه المرحلة الثورية في "حكاية فرساي" بطريقة مبتكرة وشخصية كما هي العادة عنده. في غرفة الملك يشير ريفارول إلى أن أفراد الشعب قرفوا من الأعمال التي يقومون بها "العامل لا يكمل عمله ويقول "سوف يمشي الحال...!" ويجيبه المزارع "سوف يمشي الحال...سوف يمشي الحال! ومن كثرة تكرار هذه الكلمات أخشى أن ينشدوها ذات يوم..." ويشرع هو في إنشادها متزامناً مع الحشود المتقدمة نحو قصر فرساي. وأمام القضبان تلوح "فتاة تجيد الغناء" - إيديث بياف - تنطلق من بين الرماح وتنشد بينما الحشود تردد اللازمة. ثم نشاهد استحضاراً تاريخياً لحدث لم يقدمه أي عمل آخر: وفد من المتظاهرين - كانوا في الواقع اثني عشر شخصاً، وفي الفيلم ثلاثة فقط - يستقبلهم الملك، فيبدو عليهم التأثر، ويعمى على واحدة منهم، هي العاملة لويزون شابري. فيطمئنهم الملك ببذل كل الجهود من أجل تموين باريس بالحبوب. وبمساعدة الشمس كان المشهد في غاية الجمال. وبدا الملك انساناً طيباً، والشعب مرحاً. وما أبعدنا عن حقيقة الأحداث عندما نتذكر أن الجمهور كاد يمزق أعضاء الوفد، ظناً منه أن هناك خيانة قد حدثت!

مجازفات عربية ملكية

« لم يعد هناك وجود لملك فرنسا »

لويس السادس عشر

أدت الأزمة الدينية الناجمة عن إنشاء الدستور المدني لرجال الدين، وانقسام الثوريين - والإذلال اليومي للعائلة المالكة في قصر التويليري، إلى حث لويس السادس عشر على وضع حد لخضوعه الظاهري والانصات إلى الآراء التي كانت تنصحه بالهروب. هكذا، وفي ليلة ٢٠ إلى ٢١ حزيران / يونيو ١٧٩١ لجأ الملك والملكة وأبناؤهما والمربية وأخت الملك ووصيفتان، إلى الهروب خلسة، متنكرين، من قصر التويليري، للالتحاق بجيش المركز دي بويي الذي ظل وفيًا للملك في مقاطعة اللورين. وكان فيرسن الوفي هو الذي هياّ مراحل الهروب بعناية واستدعى العربة البرلينية الضخمة والضرورية لهروبهم ونظم عملية الخروج من باريس. لكن تراكم التأخر في مختلف مراحل العملية، وحذر الجمهور من تحركات الجيش غير المعتادة، وعدم تبصر الملك الذي سرعان ما تم التعرف عليه... كل ذلك أدّى إلى توقيف الهاريين - بفضل نباهة مدير البريد درويي - الذي تباهى لاحقاً باعتقالهم - ونقلوا تحت حراسة مشددة وفي ظروف قاسية إلى باريس حيث استقبلهم الشعب، بتنسيق مسبق، في حقد صامت ومثقل بالتهديدات.

هذا الحدث الحاسم الذي أودى بالثقة التي كان يكنها بعض الفرنسيين للملكهم أثار اهتمام المؤرخين في القرن التاسع عشر، كما جذب المؤلفين المسرحيين في عصر راجت فيه المسرحيات التاريخية رواجاً واسعاً. وهكذا كتب هنري لافيدان، بمساعدة ج. ليناترو - الذي نشر في الوقت نفسه عملاً موثقاً جداً بعنوان "مأساة فاران" Drame de Varennes - مسرحية ذات ست لوحات تاريخية تربط بينها حبكة خفيفة، بعنوان "فاران" وقد عرضت في مسرح سارة برنار سنة ١٩٠٤. وبعد فترة قصيرة اهتم هنري لافيدان بالسينما الأكثر قدرة على بث الحياة في تلك الاستعدادات التاريخية. وهكذا أعاد، مع زميله ليناترو سنة ١٩١٠ معطيات المسرحية نفسها للسينما بعنوان جديد هو "نهاية الملكية" وأخرجها المدير الفني لشركة "فيلم دار" (الفيلم الفني) أندريه كالميت.

كان الموضوع فرجويًا. ومع ذلك كان ينبغي انتظار العام ١٩٢٣ وظهور الرواية المصورة "الطفل الملك" لمشاهدة هذا الحدث بتفاصيل أكثر، مع جمع بين الواقع التاريخي (وشاية درويي الذي تعرف على الملك، الحاجز فوق الجسر، تدخل وكيل البلدية، البقال صوص - صلصة! - ، التوقف في قرية لاكاف حيث التحق موفدو مجلس النواب بالهاربين) وإضافة أحداث متخيلة (فيرسن يرافق العربة الملكية طيلة الرحلة، دور بارز لشخصية مالوري الخيالية الذي يحث درويي على الإسراع حتى فاران (كان يعرف بفضل جواسيسه أن الأمر يتعلق بالعائلة الملكية) وهو نفسه الذي يهدئ من غضب القرويين على الملك ثم يقضي على فيرسن حرقاً لأنه حاول يائساً إنقاذ الملكة وولي العهد! وهنا أيضاً كان التركيز على الوضع المأسوي للعائلة الملكية، أما الشعب فقد تم تصويره كعصابات محرضين عنيفين وخطرين.

وقد عالجت مختلف الأفلام عن "ماري أنطوانيت" هذه الأحداث المأسوية والحاسمة في حياة الملكة، سواء الغيلم الألماني الذي ظهر سنة ١٩٢٢ عن ماري أنطوانيت أو النسخة الأمريكية الباذخة التي ظهرت سنة ١٩٣٨. وفي هذا الشريط الأخير صُوّر الحدث مطولا بأسلوب "الوسترن" مع مطاردة جهنمية حية ومتحركة، ولكن من دون اكتشافات للحقيقة التاريخية. والأميرة دي لامبال هي التي تقوم بدور المربية؛ فنشاهد تحضيرات الملكة المضطربة وخروجها من القصر بتواطؤ من الحارس طولون، ثم القلق أمام موقع التفتيش في باريس مع فيرسن الذي يغادرهم بعد ذلك. ولدى الوصول إلى سان مينهولد يتهور الملك ويدفع أجر درويي بتقديم قطعة ذهبية عليها صورته - وتذهب الرواية التاريخية إلى أنه دفع بواسطة حوالة حكومية - وهكذا يتعرف عليه درويي. فيركض عبر الغابة ليخبر بلدية فاران. وفي طريقه يلتقي بفرقة من الخيالة فيدلهم على الاتجاه الخطأ. وفي فاران تتوقف العربة ويتردد "صوص" وهو يفحص تراخيص المرور النظامية، ويغضب درويي، فيتدخل أحد الخوارة ويتعرف على الملك واضعاً بذلك حداً للتشويق الناجح، ومركزاً على التصرفات العدوانية لأفراد الشعب الثائرين.

وفي فيلم "ماري أنطوانيت" لجان ديلاونا يتم التعرض إلى هذه الحلقة التاريخية نفسها بجودة أقل ودقة أكبر. ورغم أن التركيز يجري على الحب المتبادل بين فيرسن وماري أنطوانيت فإن الاستحضار التاريخي يظل وفيًا للوقائع ولا سيما في ما يخص سلوك الملك: لامبالاته طيلة الرحلة، تصرفه برفع الكلفة عندما تعرف عليه القاضي ديتيز في فاران، رفضه إطلاق النار على الناس لتسهيل عملية الهروب. وعلى خلاف لويس السادس عشر، في نسخته الأمريكية، إذ يظهر ساذجاً ومبتدئاً، يظل عمل

جاء موريل أكثر دقة وتدرجاً في الظلال: فالمرء يشفق على سلامة نيته وطيبته؛ منيع آلامه ومصائبه. وفي هذا الفيلم لا نشاهد عودته إلى قصر التويليري بل يتم اخبارنا بها فنذكر العذاب الذي عاشه الملك وذووه طيلة الطريق وسط الشتائم والهزء. إنه فيلم أقل مستوى من الفيلم الأمريكي. لكنه يربح في مجال الصدق والدقة ما يخسره في مجال الحركة.



آخر استحضار سينمائي للفرار الملكي، حتى تاريخ وضع هذا الكتاب، كان فيلم المخرج الإيطالي إيتوري سكولا "ليلة فاران" سنة ١٩٨١. انه عمل طموح جليل ومتقن. ويتميز بخاصية أنه لا يسعى إلى إظهار الحدث في حد ذاته، أو عملية هروب العائلة الملكية، بل هو هذا هو المقصد. ردود فعل مختلف الطبقات الاجتماعية، سواء البورجوازية أو الشعبية، إزاء الحدث أولاً بأول. وترتكز نقطة انطلاق السيناريو الذي تخيله سكولا وسرجيو أميديه على واقعة وشخصية تاريخيتين: "ليونار" حلاق الملكة العتيد، الذي، في الواقع، استبق العربة البرلينية، حاملاً حلي الملكة أنطوانيت وبدلة الأبهة الملكية. وهنا سوف تنتهي العلاقة بالحقيقة التاريخية، إذ كانت غاية الفيلم كما أوضح سكولا، تبصراً في الحدث وهو قيد الحدوث: "بالفعل لا أهتم بالبرلين الملكية التي لا نراها قط، ولا حتى بركابها، بل بعربة أخرى تسير بالصدفة في الطريق نفسه، مع فارق بضع ساعات في التوقيت، وفيها يوجد رستيف دي لا بروتون وكازانوف والأمريكي توماس بين، وكونتيسة وصيفة للملكة أنطوانيت، وحلاقها، وقاض، وأرملة ثرية، ومغنية إيطالية جذابة، وصناعي ثري، وطالب تقديمي. وكما هو واضح تشكل عربة الجياد مجتمعاً مصغراً جمعت بين أفراد الصدفة. وكلهم شهود على لحظة حاسمة في مرحلة تدق أبواب عهد جديد."

"وفي هذا السياق. شكلت تلك الليلة. لحظةً من تلك اللحظات التي انتقلت فيها قيمة الانسان. بشكل حاسم. إلى مرتبة الصدارة. قيمة الانسان العادي. الانسان المتوسط. وبالتالي القيمة الانسانية. إن ملكاً يختم مهمته و"يغلق". وشعباً متأثراً لكنه مصمم، يحب ملكه لكنه يعتقله. لهي مواضيع مقربة مني وتؤكد لي مرة أخرى أن التاريخ لن يكون هو التاريخ ان لم يكن تاريخ الفرد أيضاً: ليس بوسعنا الحديث عن التاريخ ان لم نتحدث عما يخلفه من آثار على الفرد"^(١)

وهذه النظرة الجديدة هي التي أضفت على هذا الاستحضار المتقن والدقيق كل قوته وأصالته. بتلك الطريقة التي تجعل مصير كل فرد مرتبطاً بمصير شعب وأمة. فهذا كازانوف المسن وقد ثاب إلى رشده هارباً بدوره وملاحقاً، مع تأسف على لذة الحياة في الزمن الماضي؛ وذلك رستيف دي لابروتون لا ينفك يصغي إلى زمنه فيرمي بنفسه، كمؤرخ وقائع حقيقي. في مغامرة يشعر أنها حاسمة ويريد أن يكون أحد شهودها؛ وذلك طالب يحمل أفكاراً جديدة ويدمن الخطابات المنطبة ويغازل وصيفة زنجية شابة... وبرفقتهم يأخذنا المخرج إلى فاران حيث الشعب اليقظ يهاجم بقالية الوكيل صوص أين التجأ الهاريون صحبة مراقبيهم المسلحين. ولا نرى من لويس السادس عشر ومن ماري أنطوانيت إلا الأقدام على السلم الذي هاجمه الشعب، ولا نسمع سوى صوتيهما، كما هو شأن شهود المشهد. إنه في المحصلة نوع من سلسلة أحداث جارية يتم استحضارها وابتكارها من دون مجاملة أو أحكام مسبقة، نوع من "ريبورتاج" ينقله شاهد ليتحدث عما تمكن من رؤيته وسماعه وفهمه.

(١) "كُتِيب الإشهاري" نشر شركة غومون.

انطلاق نشيد الحرب

« هلموا بنا يا أبناء الوطن فهنا يوم الجدد أذن! »

روجيه دي ليسل

بعد هذا الفصل المثير للشفقة لم يبق أمام النظام الملكي الفرنسي سوى عام ونيف للعيش. ومن تلك المرحلة القصيرة التي شهدت أيضاً إعلان الحرب على بروسيا والنمسا، لم تحتفظ السينما إلا بواقعة واحدة ذات قيمة: ولادة "المارسييز" التي تحولت إلى نشيد وطني ودفعت بروجيه دي ليسل، وهو ضابط غير معروف، إلى الشهرة. لكنها كانت شهرة مؤقتة لأن ذلك الشخص لم يكن سوى مناضل بسيط، ولم يكن مسؤولاً عن النجاح الذي حققه نشيده. وكان قد نجا بأعجوبة من المقصلة خلال حكم حكومة الرعب. لم تهتم السينما بذلك الشخص، من كان وإلى أين صار؟ ومع مرور الزمن وتطور الأحداث انتبه السينمائيون، في فرنسا كما في الخارج، إلى ضرورة التحدث عن أصل ذلك النشيد، وتأثيره، وكذلك دلالاته في الماضي كما في الحاضر. ونعرف أن الثورة الروسية قد اندلعت على إيقاعه.

وهكذا أنتجت شركة غومون سنة ١٨٩٨ شريطاً قصيراً بعنوان "روجيه دي ليسل منشداً المارسييز" وظهر شريط آخر إيطالي لم يكن متطوراً أكثر من

الشريط الأول سنة ١٩٠٨ بعنوان "مبدع المارسييز روجيه دي ليسل". وكان أهم فيلم يتعلق بهذا الحدث...ألمانياً، غير أن إنتاجه سنة ١٩٠٨ يعود إلى ممثلين أجنيين هما الدانماركي فيغو لارسن والبولندية فاندا ترومان بعنوان (نشيد الحرب لجيش الراين). تولى توزيعه في فرنسا لويس أوبير. فخضع إلى الحذف والتحويل ثم قُدّم من دون أية إشارة إلى مصدره باعتباره "شريطاً وطنياً" كبيراً. وذلك في شهر أيار/مايو ١٩١٤ ! ويتحدث السيناريو الموغل في الخيال عن رفض الناشر بوريلي لهذا النشيد، ونجاحه المدوّي في قاعة الأوبرا. بفضل المغنية جوديت التي تعلقت بالمؤلف الشاب وهو يعيش حياة الضنك والبؤس. ينتهي النشيد ببناء المجد الجماعي. وقد تبناه الجمهور وردده في الشارع بعد سماعه على خشبة المسرح. ومهما كان حسن النية في هذا العمل فإن الحكاية لم تكن مقنعة لولا الترجمة الموغلة في الالتزام والتي جعلت من تلك "الاستعادة التاريخية" "فيلمًا وطنياً!"

وهذه الملاحظات لا تنطبق على "المارسييز في نادي الكوردولييه" وكانت تشكل مشهداً من أنجح المشاهد التي صورها آبل غانس سنة ١٩٢٦ لأجل شريطه الضخم عن نابليون. تجري أحداث المشهد - وهي مختلقة تماماً - في شهر حزيران/يونيو ١٧٩٢ : يشجع دانتون روجيه دي ليسل كي يقرأ نشيده في النادي الثوري الغاص بخليط من الرواد. فيرده هؤلاء تحت اشرافه بنبرة وطنية حماسية. وهذا المشهد لا يقدم، بالتأكيد، أي طابع تاريخي (فنحن نرى أيضاً بونابرت الشاب، وحيداً في زاوية، وهو يحفظ النشيد العتيق) وتكمن قيمته في الجانب الرمزي، في تلك الحمى الوطنية التي تلهب أمة بكاملها وتردها آلاف الحناجر بفضل مونتاج ايقاعي مدهش. وهؤلاء الممثلون - يقال إنه تم تجنيدهم من عمّال رينو المزيين - يتماهون، عبر العصور، بأسلافهم لسنة ١٧٩٢. وأدى ادخال الصوت على

المشهد سنة ١٩٣٤ إلى مضاعفة قوته إلى ما لا نهاية. بغضل " المنظور الصوتي " الذي تبنته شركة بارامونت. وكان واحداً من ابتكارات آبل غانسن. وهو يغلف الجمهور بغلاف صوتي شامل. ويحثه على التحول بدوره إلى ممثل مشارك والدخول في الفيلم ومشاركة أسلافه في حماسة النشيد الوطني الثوري.

ولاشك أن الصوت زاد في نجاح هذا النوع من الاستحضار. فما إن ظهر الفيلم الناطق حتى برزت مشاريع عديدة. وتم الاعلان سنة ١٩٢٩ عن عملين منافسين في فرنسا. لكنهما لم يريا النور. وفي النهاية ظهر أول فيلم عن المارسييز في هوليوود سنة ١٩٢٩. وكان شريطاً صوتياً، ناطقاً، منشداً. قررت إنتاجه شركة يونيفرسال وبدأ باخراجه بول فيجوس تحت عنوان "المارسييز" ثم أكمله شخص غير معروف يدعى جون س. روبرتسون، وظهر بعنوان "قائد الحرس". وكان أقرب إلى كوميديا موسيقية متخيلة في جانب كبير، منه إلى فيلم تاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة، لاسيما وأن السيناريو يحور الوقائع بتلك اللامبالاة المميزة للإنتاج الهوليودي. وهكذا نشاهد روجيه دي ليسل جنديا في خدمة الملك يرتدي زي أوبيريت، وهو يعلم صاحبة فندق واقعة في حبّه، وتتحوّل الفتاة العاهرة إلى رمز للثورة تحت اسم مستعار هو "المشعلة"، وتطلب منها ماري أنطوانيت أن تأتي لتُسمع المارسييز إلى زوجها، الخ.

هذه المبالغات انتقدها النقاد الأميركيون أنفسهم. وعلى سبيل المثال أخذت مجلة "فوتوبلاي" على المخرج "إفساد فيلم مؤثر وكثيف بتفاهات وريدية وحكاية مشوشة. أما ناقد "فارييتي" فقد أوضح: " أحيط بنشيد المارسييز الوطني ومؤلفه روجيه دي ليسل، بحكاية لا تكثرث للتاريخ

ومصادقية الأحداث. وثمة اعتذار في البداية عن ذلك التصرف. ومن المهم أن نعرف ماذا سيقول الجمهور الفرنسي". ولم تكن هناك حاجة كي يبدى الجمهور رأيه، إذ قررت "يونيفرسال" التخلي عن عرضه في فرنسا. وربما كان ذلك خوفاً من ردود الفعل الشوفينية التي شهدتها عرض فيلم غريفيث "اليتيمتان" قبل ذلك بأعوام.

لقد حصل المتفرج الفرنسي على نسخته الخاصة من المارسييز ضمن عمل ذي قيمة عالية يعود إلى موهبة واحد من أكبر المخرجين في ذلك الوقت: جان رينوار. ولندكر بأن هذا الفيلم قد بدأ يرى النور سنة ١٩٣٧ برعاية الجبهة الشعبية ومساندة الكونفدرالية العامة للعمل، بفضل اكتتاب قومي. وجاء في المناشير التي وزعت بشكل واسع على الجماهير. كي تستحث مساهمتها في الاكتتاب: "إنه فيلم الوحدة الوطنية الفرنسية ضد حفنة من الاستغلاليين، فيلم حقوق الانسان والمواطن" وكان الأمر في الواقع يتعلق بمساندة وصول اليسار إلى السلطة. وهذا تقديم رينوار للفيلم عشية عرضه: "كان في نيتنا تقديم عمل شامل عن الثورة الفرنسية وإبراز الوجوه العظيمة فيها. لكننا أدركنا أن ذلك يتطلب خمسة عشر أو عشرين ألف متر من أشرطة التصوير، ومن شأن ذلك أن يوفر فيلماً يدوم عرضه أسبوعاً كاملاً. لذلك قررنا التخلي عن تصوير وجوه الثورة لصالح جمهور الشارع. ويتشكل أبطالنا من مواطنين قدموا من مدينة مارسيليا إلى باريس. مثل كثيرين غيرهم، للالتحاق بثوار ١٠ آب/ أغسطس ١٧٩٢. أحدهم بناء، والثاني موظف في الجمارك، والثالث حمال في المرفأ..."^(١)

(١) "Pour Vous" العدد ٤٥٦ - ١٩٣٧/٨/١٢.

ولنذكر بالأساس التاريخي لتلك "المسيرة الطويلة". يوم ٢٠ نيسان/أبريل ١٧٩١ أعلن لويس السادس عشر ووزارة بريسو الحرب على النمسا وبروسيا. فشلت عمليات الهجوم الأولى وأُستُ الثورة مهددة. عندئذ طلب وزير الحرب سرفان أن ترسل كل مقاطعة مجموعات من الجنود المجهزين بالعتاد لحشد عشرين ألف جندي يكونون تحت إمرة باريس. وكان أشهرهم القادمون من مقاطعة بروتانيا وخاصة القادمين من مرسيليا الذين جاؤوا يصرخون بنشيد حرب وضعه شخص يدعى روجيه دي ليسل من ستراسبورغ. ونعرف بقية الحكاية. هذه الحلقة الأصلية هي التي شكلت نسيج الفيلم. وقد أوضح رينوار لاحقاً "تابعت في شريطي فكرة أمة يرمز إليها نشيد. ذلك أن المارسييز في العمق هو كذلك؛ شريط فكرة. ومن هذه الزاوية فانه فيلم يتحدث عن فكرة أساساً."^(١) وذكر أنه استند إلى وثائق جادة ألهمته، فضلا عن العديد من التفاصيل، عناصر الحوار والخطابات.

وهكذا كان روجيه دي ليسل غائبا عن ذلك الاستحضار التاريخي الذي كان بطله النشيد. لقد اتبع رينوار الأحداث كما عُرِفَتْ: كان مرور يردد النشيد ويقود كتيبة مونبيليه. ثم سمعه المتطوعون وردّده طيلة الطريق حتى بلغ باريس بحراره الجنوبية وتبناه سكان باريس. ومن أجل المحافظة على أصالة أبطاله ترك لهم المخرج ثرثرتهم ولهجاتهم الأصلية. الأمر الذي أحدث مفاجأة طيبة لدى النقاد والجمهور. ولكنهم يبدون اليوم متكلفين لأن الواقعية باتت لها متطلبات أخرى. والملاحظة نفسها تنطبق على الخطابات العقائدية التي كانت مشروعة في عصرها.

(٢) "دفتر السينما" العدد ١٩٦ . كانون أول/ ديسمبر ١٩٦٧ .

هذا العمل الراقى - عرض بنجاح كبير في شهر شباط / فبراير ١٩٣٨ - أدى . في العام التالي ، إلى ظهور فيلم ضعيف هو "تحيا الأمة" الذي أخرجه الممثل والمؤلف المتواضع موريس دي كانونج. وكان الفيلم في تصور المخرج والسينارست هنري ديبوي - مازويل بمثابة تكملة لفيلم رينوار . لأنه يبدأ في فيينا بعد مرور كتيبة المارسييليين العتيدة . لقد تم تصوير الفيلم بطريقة متسعة صيف ١٩٣٩ وأنجز بعد بداية الحرب وعرض في كانون الثاني / يناير ١٩٤٠ . هذا الفيلم المتواضع عانى كثيرا من الظروف السائدة آنذاك والمناخ العام الذي كان يدفع باتجاه حفز الهمم وإذكاء الروح الوطنية بطرق بدائية ساذجة . ولقد كتب موريس بيسي بنبرة قاسية : "النية كانت حسنة . لكن "تحيا الأمة" ليس فيلماً ناجحاً . يخالفنا انطباع بأننا أمام نوع من "المارسييز" من دون موهبة جان رينوار . انه شريط بطيء ، غير متوازن ، هزيل ، قليل التأثير"^(٧) والعروض الراهنة تؤكد صحة هذه الملاحظات .

(٣) "Pour Vous" العدد ٥٨١ - ٣ كانون الثاني / يناير ١٩٤٠ .

يوم انهارت الملكية

« الملكية، في فرنسا، أقل قيمة من عجلة خامسة في عربة »

مارا

شكّل الهجوم على قصر التويليري ونهبه ، يوم ١٠ آب/ أغسطس ١٧٩٢ ، من قبل الفصائل الثورية المؤتمرة بإمرة كومونة باريس ، بمساعدة بعض الكتائب القادمة من المقاطعات ، يوماً دمويًا جديدًا أشد قسوة - بعد محاولة ٢٠ حزيران/ يونيو- ووضع حدًا للآمال التي كان الكثيرون يعلقونها على ثورة معتدلة وحكيمة. خرجت الجمهورية الأولى بمزايا المساواة والعدالة لكنها سرعان ما غرقت في الأهواء المتطرفة والانتحارية. وهذا موضوع جميل لسينما الأحداث والنوايا. ومع ذلك لم تطرق الموضوع إلا بحذر وتقتير.

وغالبًا ما عولج هذا الحدث بطرق تلميحية في المرحلة البدائية للسينما؛ كما في "الهارب من التويليري" (يوم من أيام الثورة الفرنسية) ، وهو شريط ضخم أخرجه ألبير كابلاني سنة ١٩١٠ وكان بطله الهجاء الملكي شامبسينتز. وهذا ما يدل على توجه أفكار الفيلم الذي لا يخلو من طرافة : عرفت إحدى الانجليزيات أن قصر التويليري سيهاجم فتوسلت إلى صديقها شامبسينتز كي يحمي العائلة الحاكمة. وهذا ما حاوله سدى. وعندما تم اجتياح القصر، هرب متنكرًا في زي ثوري، ووجد مخبأ في فراش الفتاة...

وكان ذلك هو الشأن في مختلف النسخ من "مدام سان جين" المقتبسة عن مسرحية فكتوريان ساردو وإميل مورو الشهيرة. ونعرف أن التمهيد للاحداث يتم يوم ١٠ آب / أغسطس ١٧٩٢، وهو اليوم الذي تجد فيه كاترين هويشر، الغسالة في حيّ التويليري، نبيلًا هارباً من القصر، فتسعه وتخفيه. وكل الاقتباسات، منذ نسخة ١٩١١ مع الممثلة ريجان. وصولاً إلى النسخة الفرنسية الإيطالية لسنة ١٩٦١ مع صوفيا لورين، نتحدث عن تلك المرحلة، من دون أي إشارة إلى الاستيلاء على قصر التويليري. لكن، ثمة نسخة واحدة على الأقل ذهبت إلى ما هو أبعد: تلك التي أخرجها ليونس بيريه في فرنسا سنة ١٩٢٤، لكنها انتجت في شركة البارامونت ببطولة غلوريا سفسون. وفي هذا العمل الضخم، بفضل رؤوس الاموال الأمريكية، لم يكن هناك تردد في اظهار سكان باريس وهم يقيمون المتاريس ويهاجمون قصر "الطغاة"!

والواقع أن الأمريكيين، في بحثهم عن الفرجوي. لم يكونوا ليترددوا أمام مثل تلك المواضيع، كما فعلوا بالنسبة للاستيلاء على سجن الباستيل، ولقد تعرضوا مراراً إلى اجتياح التويليري باللامبالاة نفسها وقلة الاحترام المعتادة إزاء تاريخ ليس تاريخهم. وكان ذلك شأن أول اقتباس لرواية رفاثيل ساباتيوني "سكاراموش" (١٩٢٤) وهي رواية تاريخية مكتوبة على طريقة ألكسندر دوما الذي كان رائجاً آنذاك في الولايات المتحدة الأمريكية. أما مخرج الفيلم ركس انفرام، الذي يقدم نفسه كمولع بتاريخ فرنسا، فقد صور الحشود الثائرة بمظاهر في منتهى الهول: وحوش شاحبة توحى بوجوه المشنقة، نساء ثرثارات، مشعثات الشعر، رئات الثياب، سلاحهن المذاري والسواطير... الأمر الذي تطلب من الفرنسيين تقديم رواية خاصة بهم تلغي مثل هذه الغطاظات. أما الاقتباسات اللاحقة فقد تخلت عن مثل هذه

الاستحضارات المكلفة والمنحرفة في آن، وركزت على الحبكة التي لم تخلُ بدورها من التشويش.

غير أن تلك التجاوزات عادت للظهور سنة ١٩٣٨. في السيرة التي قدمها الأمريكيون لماري أنطوانيت. وكانت في منتهى الاضطراب والتحوير، إضافة إلى سير الأحداث ضمن خيط درامي وحيد. وهكذا نشاهد، برعب، مشهد الحرس القومي المصطف أمام القصر تحت الأمطار. كما في تشرين الأول/أكتوبر ١٧٨٩؛ والملك الذي يحاول أن يخطب في قواته فلا يتلقى سوى الهزء، كما في ٢٠ حزيران/يونيو. ويلهب الهيجان الناس حتى أن الملكة تتلقى الضرب (هكذا!) لأنها أبدت بعض المقاومة وصرخت ("أيها الوحوش! أهذه هي حريتكم؟") ومن المؤكد أن الفيلم في مجمله قد أخرج بدقة وثقة - يقال إن جوليان دوفيفيه الذي كان آنذاك متعاقداً مع مترو غولدوين ماير. هو الذي كُلف بتصوير هذه المشاهد - لكن المتفرج الفرنسي الجيد لن يجد نفسه في هذا الخليط التاريخي المزيف، والجدير بالكسندر دوما في أسوء أيامه !



وفي النهاية فإن الفيلم الوحيد، حتى اليوم، والذي صور تلك الحلقة الحاسمة من التاريخ بكل تفاصيلها، بل وجعلنا نفهمها أكثر، هو "المارسييز" لجان رينوار. وفي هذا الفيلم الطويل ذي النوايا القابلة للنقاش، كان ذلك الفصل هو الأنجح، والأكثر اقناعاً والأعمق إحساساً. فبعد أن يتابع المتفرج تلك المسيرة الطويلة لجيش مرسيليا، ووصوله المنتصر إلى ضاحية سان انطوان، يجد نفسه في قصر التويليري لحظة وصول البيان المشؤوم الذي أرسله دوق براونشفيك. وهنا ينتهز رينوار الفرصة كي يقدم لنا الملك والملكة: لويس السادس عشر عزيز النفس، تعيس الحظ، مثير للعواطف، سبقتة

الأحداث، مقابل ماري أنطوانيت متعالية، عدوانية، محتقرة. وهذه الرؤية غير المعتادة أثارت الانتقادات في فيلم يعتبر شديد الالتزام. وقد اضطر رينوار إلى توضيح نظريته مطولاً فيما بعد: "بالرجوع إلى الوثائق توصلت إلى أن لويس السادس عشر شخصية تتمتع بطيبة عالية أولاً، وبالتميز ثانياً. وأقصد بهذا أنه لم يكن مبتذلاً... بل تكوّن لديّ انطباع بأن هذا الرجل كان يدرك أنه ضحية القدر وأن لا مجال للصراع. ومع ذلك ترافقه زوجة هي أقرب إلى نقاعة عدائية. ذلك أن ماري أنطوانيت رغم عراققة أصولها كانت امرأة في منتهى الابتذال... كل ما عرفته عنها لم يعجبني. لم تكن تتمتع بالذوق. بينما كان لويس السادس عشر يتمتع بالذوق، وبصفاء الذهن أيضاً. تكوّن لديّ انطباع بأن لويس السادس عشر كان يدرك أنها النهاية..."^(١)

هذا التصور يوضّح الطريقة التي استعاد بها رينوار تلك الأيام: اعترض لويس السادس عشر على المبالغة في لهجة البيان الذي أرسله دوق براونشفيك (رغم أنه يلوّح بالتهديد في حال الاعتداء على العائلة المالكة) وتدخل الملكة من أجل نشر البيان. وانطلاقاً من هذا التصور يرسم رينوار بدقة كافية مختلف تطورات ذلك اليوم: استعراض النبلاء الذين يهتفون باسم الملك. ثم جنود المدفعية الذين يسخرون منه، ذهاب العائلة إلى مجلس النواب مع هذه الكلمات "التاريخية" (- فلنمش! الأوراق تتساقط مبكراً هذا العام) وأخيراً المعركة حيث نجد سويسريين أوفياء لعهودهم، ووصول التعزيزات إلى ضاحية سان هونوريه، احتلال القصر، ممارسة العدالة بشكل متسرع ضد النبلاء والناهيين. وبعد هذه الرؤية المتحفظة والواقعية في آن،

(١) دقاتر السينما" العدد ١٩٦. كانون الأول/ ديسمبر ١٩٦٧.

يعود الفيلم إلى تمجيد الثورة مجدداً: فتحجب المشاهد الدموية والتخريبية التي طبعت الانتصار الشعبي ووجدت من يبررها باسم العدالة والقانون الديمقراطي، الأمر الذي كانت ايدولوجيا العصر تتطلبه.

ويقال إن بونايرت الشاب، الذي كان آنذاك ملازماً في سلاح المدفعية، عايش ذلك اليوم الدموي من شرفة حديقة التويليري، ونُقلت عنه هذه الكلمات القاسية الموجهة إلى كلٍّ من طرفي النزاع: "كيف سمح لهؤلاء السوقة بالدخول؟ كان ينبغي تصفية أربعمئة أو خمسمئة منهم بالمدفعية فيما الآخرون يركضون!" ثم دخل إلى القصر الذي خربه الثائرون وجاب القاعات الخاضعة لنهب الشعب. هذا المشهد نجده في رواية مصورة باتت منسية اليوم، وهي "النسر الصغير" أو "فرخ النسر". وقد تم نقلها إلى السينما في العام ١٩٢١ بسيناريو وضعه آرثور برنيد. ويقتفي المشهد التقليد التاريخي بدقة. فيحضر بونايرت انتقال العائلة المالكة إلى المجلس، ثم المارك. أما الثوريون فيتم تصويرهم كوحوش غامضة متعطشة للدماء. ويلجأ بونايرت - وهنا بداية الحبكة- إلى تخليص مركيزة من بين أيديهم، وسوف ينبج منها طفلاً، هو "فرخ النسر" طبعاً!

هذه الواقعة التاريخية ألهمت آبل غانس سلسلة لقطات مهمة عندما كتب سيناريو شريطه الضخم والصامت "نابليون"، لكنه لم يتمكن من إخراجها. والإشارة الوحيدة إلى ذلك اليوم تتشكل من مشهدين متداخلين يظهران دانتون، من جهة، وهو يخطب في محل حدادة حول نهاية الملكية، ثم العائلة المالكة وسط مجلس النواب المهتاج وهي تشاهد سقوطها. وعندما أدخل آبل غانس الصوت على شريطه سنة ١٩٣٤ نظم هذا المقطع بطريقة مختلفة وأطال فيه كي يزداد في دلالتة. ويات مشهد "المارسييز في نادي الكوردولييه" يجري ليلة ١٠ آب/ أغسطس، وبعد أن تعرض "الآلهة

الثلاثة" اختلاف وجهات نظرها وخلافاتها تنكب على التحضير لأحداث الغد. وهذه الأحداث لا تظهر في الفيلم، لكنها ترد، أثناء حدوثها، ضمن ردود فعل المجلس، حيث يضيف المخرج سلسلة أصوات تعلق على ما يجري في القصر، وعلى لجوء السويسريين إلى إطلاق النار ("ما هذه الضجة؟" يتساءل لويس السادس عشر. "إنه صوت تاج يسقط!" يُجاب)، ثم تلي ذلك الاجراءات الاولى التي يتخذها النواب من أجل بناء الجمهورية. وتسود نبرة غنائية، بل مفخمة في دعوتها الساذجة إلى التجديد.

ولقد أكمل المخرج هذه السلسلة من اللقطات لدى إعداده للصيغة النهائية من ملحمته ١٩٦٨ - ١٩٧٠. ويات مشهد "نادي الكوردولييه" مسبقاً بمشهد جديد يرفض فيه لويس السادس عشر تحذيرات وزيره دابنكور. ثم يوقع على ترقية نابليون إلى رتبة ملازم أول... ثم تتم العودة إلى مكاتب الملك بعد مشهد "نادي الكوردولييه" ومشهد محلّ الحدادة؛ يصل إلى مسمعه صراخ الجمهور ويجبره على الاختباء في مجلس النواب. وهناك تؤدي إضافات جديدة إلى جعله مطالباً بتوضيح ما حدث للتو في قصر التويليري؛ ويتم الاعلان عن سقوطه، فيما يبدأ النواب بالحديث عن بناء الجمهورية في أجواء حماسية...

جاءت تلك الإضافات التي تم تصويرها بتقشف، متنافرة مع القوة والحيوية اللتين يعبق بهما الفيلم القديم، فالصوت والكلمة لم يناسبا فقر الصور الجديدة. ومع ذلك تؤدي تلك الإضافات إلى نوع من الاندماج، لأنها تتكامل مع المجموع الغنائي المتناسك، والذي تؤكد النبرة الخطابية المفخمة للممثلين.

حكم الفضيلة والرعب

« إن مر الحكومة الشعبية يكمن في

الفضيلة خلال السلام؛ وفي الفضيلة

والرعب، في آن، خلال الثورة ».

روبيار

وهكذا ألغى الحكم الملكي، وأقيمت حكومة ثورية تقودها لجنة الخلاص العام، وحل حكم الرعب. وبعكس الأحداث السابقة، استلهمت السينما هذه المرحلة ورجالاتها المتميزين، بكثرة. وكان الداعي إلى ذلك غير شريف غالباً. ولم يكن الأمر يتعلق بفهم تلك المرحلة المضطربة بمقدار الرغبة في استخدام تلك المعطيات من أجل خلق أجواء من الخوف والقلق، والرعب - مرموزاً إليه بالمقصلة - أو تطوير حبكة درامية، مغامراتية، وحتى ساخرة، تكون خيالية عادة؛ هذا إذا لم يتم تحويل الحقيقة التاريخية بهدف معلن هو استخدام التاريخ المشوه لتوضيح سياسة أو فلسفة ما.

كثيرة هي الأفلام التي جعلت حبكة القصة تدور في ظل "حكومة الرعب". بل إن فيلماً قصيراً أنتجته شركة غومون سنة ١٩٠٧ يحمل ذلك العنوان، أي "حكومة الرعب". وبعد ذلك بقليل أنتج ألبير كابلاني عملاً أكثر توازناً، لكن بالعنوان نفسه. وفي كل مرة كانت "حكومة الرعب" تلعب في الفيلم دوراً مشؤوماً ومخللاً بالنظام. ولا وجود إلا لنبلاء شرفاء يطاردهم ثوريون دمويون. وهكذا:

في شريط "تحت حكم الرعب" (١٩١٠) يعمد ابن أحد الصيادين المخالفين للقوانين، وكان مكلّفاً باعتقال المركيز الحنون الذي سبق له العفو عن والده، إلى إنقاذه من حكم المقصلة بدل اعتقاله. ثم يتزوج ابنته.

ويصور شريط "الآنسة دي سمبروي" (غومون ١٩١٠) مغامرة - يبدو أنها واقعية - لابنة حاكم الأنفاليد التي أُجبرت على شرب كأس دم من أجل إنقاذ والدها من المشنقة.

وفي "أسطورة المرأة" (باتيه ١٩١٢) يشي جاسوس جمهوري بساعي بريد في خدمة الملكيين. فيتم اعدامه مع الفتاة المنتمية إلى طبقة النبلاء والتي أخفّفته.

في "تفاني لوسيل" (غومون ١٩١٣) يتم إنقاذ نبيل هذه المرة من حكم المقصلة بفضل المرأة التي حولتها الغيرة إلى واثية.

في "حقيبة المهاجر" (غومون ١٩١٢) يروي لنا لويس فوياد كيف خبأت خادمة مخلصة حليّ سيدتها التي أُجبرت على الهجرة هرباً من القطعان الثائرة.

وتخيم المقصلة بظلمها الدموي في مختلف الاقتباسات المتأتمية من قصيدة لامارتين الشهيرة "جوسلين". ونعرف أن جوسلين - إبان الثورة، كان طالباً في مدرسة اكليركية وتوجب عليه الهروب لإنقاذ نفسه، عندما أرسلت حكومة الرعب رؤساء الدير الذين رفضوا تقديم الولاء للنظام الجديد، إلى المشنقة. ولقد قدم اقتباس ليون بواربيه لهذه القصيدة سنة ١٩٢١ فيلماً قوياً عن تلك المرحلة، يتميز بشاعرية ورقة سوف نفتقدهما في الاقتباسات الصوتية اللاحقة. وكان هناك تناوب في منتهى الحيوية بين مشاهد الهيجان الثوري ومشاهد العزلة الجبلية.

وخارج فرنسا اعتمد الأجانب على الاقتباسات الأدبية أيضاً للتحدث عن الثورة. وهكذا تم اقتباس مسرحية المؤلف الدانماركي سوفوس ميكاييليس "زواج في ظل حكومة الرعب" الرائجة آنذاك في بلاده، بالتوالي سنة ١٩٠٩ باخراج فيغو لارسن، ثم سنة ١٩١٤ بإخراج أوغست بلوم، ولاحقاً في ألمانيا حيث أخرجها أ. ف. ساندبرغ سنة ١٩٢٨. وتتحدث عن نبيل يعود من المهجر أثناء حكم الرعب ليقزوج، فيعتقل يوم زفافه؛ غير أن عروسه تغري اللقنات كولوئيل الذي يسهل عملية هروب سجينه ويحل محله... وفي النهاية يموت الاثنان. وكان هناك اقتباس آخر أنجزه هانز زولات سنة ١٩٣٧. وعالج جيوفاليني فورزانو موضوعاً مماثلاً سنة ١٩٣٥ تحت عنوان "Fiordalisi d'Oro" ("تحت الرعب": في نسخته الفرنسية) يلجأ أحد أعضاء الجمعية التأسيسية إلى خيانة قضيته من أجل كونتييسة أعدم زوجها تواً بالمشقة بعد اتهامه بالتآمر لتهريب ماري أنطوانيت.

ولم يكن تعاطي السينمائيين الانجلوسكسونيين مع الثورة الفرنسية بأفضل حالاً. وقد جعلوها، غالباً، مبرراً لمغامرات درامية، يجري تصوير "الارهابيين" كمهووسين وماكرين مستعدين لارتكاب كل أنواع الرعب إزاء النبلاء الطيبين والفتيات البريئات. وهكذا تقدم كل الاقتباسات المتأتية من رواية "حكاية مدينتين"، سواء في انجلترا أو في الولايات المتحدة، الوجه نفسه لمرحلة حكومة الرعب، وبذلك تكون وفيه لحبكة تشارلز ديكنز: فالركيز دي سانت ايفرموند هو فعلاً من النبلاء السفلة، لذلك كرهه الشعب واقتص منه. لكن ابن أخته شارل دارني الذي تخلى عن النبالة سرعان ما أثار الشبهة لدى حائكات ضاحية سانت انطوان تقودهنّ مدام ديفارج المحيرة. وهكذا يشي أفراد الشعب ببعضهم لأسباب تافهة. والمحكمة الثورية ترزح تحت نير جماهير زاعقة، عاطفية، ومجرّدة من الشفقة.

وإذا كانت مختلف اقتباسات "سكاراموش" لساباتيني تقلب الأدوار ما بين "الطيبين" المناصرين للثورة، و"الأشرار" مثل مركيز برج آزير مثلاً، فإن ذلك يعود إلى كون الحكاية تجري في بداية الثورة وليس تحت حكومة الرعب. وهذا لا ينطبق على المغامرات التي لا تحصى في "زهرة اللبلين القرمزية" والتي تعود إلى خيال البارونة أوركزي الخصب. وقد أغرت الكثير من المنتجين الانجلوسكسون، مع وضوح مواقفها الرجعية. تجري أحداث فيلم The Elusive Pimpernel وكذلك متعماته مثل The Triumph of the Scarlet Pimpernel ... في العام ١٧٩٢ عندما كانت المقصلة تعمل في عز مردودها، وكان "زهرة اللبلين القرمزية" المعروف بالكونت دي برناي يجهد نفسه لإنقاذ أكبر عدد ممكن من الرؤوس النبيلة، من المشنقة. وكان هذا المحرر الغامض يتمكن دائماً من مخادعة الثوريين والسخرية منهم. ولاشك أن هذا هو السبب في عدم عرض هذه الافلام، الرديئة غالباً، في فرنسا، باستثناء حالة واحدة، مع أن تصويرها تم في فرنسا مثل نسخة باول وبرسبورغر سنة ١٩٤٧.

الحذر واجب! وخاصة عندما نتذكر السابقة التي شكلها فيلم د. ف. غريفيث "اليتيمتان" إذ أقام الدنيا ولم يقعدّها في بعض الاوساط. عندما عرض في باريس سنة ١٩٢٢ ، إلى حدّ أن صاحب الفيلم تأثر كثيراً بالانتقادات ورأى من الضروري أن يرسل تلغرافاً مطولاً، ليدافع عن نفسه، وينفي أي نية لوضع عمل معادٍ ويؤكد شغفه العميق بفرنسا^(١) ومن المعروف أن غريفيث أراد أن يضفي مزيداً من القوة والاقناع على سيناريو الفيلم،

(١) يمكن الاطلاع على النص الكامل لهذا التلغراف في مجلة "البريد السينماتوغرافي" Le

courrier cinematographique ، ٣٠ أيلول/ سبتمبر ١٩٢٢

فنقل الحبكة إلى مرحلة نهاية الحكم الملكي وبداية الثورة. وبالفعل تقدم عناوين فرعية في النسخة الأصلية مبررات تلك التغييرات "الانتهازية": "إن طغيان الملوك والنبلاء صعب التحمل، أما طغيان الرعايا الهائجين تحت إمرة قادة متعششين للدم فهو غير قابل للتحمل. ويتوجب علينا، نحن، في الولايات المتحدة، في ظل حكومة ديمقراطية، أن نكون حذرين من اعتبار الخونة والمتعصبين وطنيين، ومن استبدال القانون والنظام بالفوضوية والبلشفية".

وكما هو شأن كل اجلوسكسوني جيد فإن غريفيث مدين برؤيته للثورة الفرنسية إلى كتاب توماس كارلايل ورواية تشارلز ديكنز. ومن المثير للفضول أن يتم تقديم دانتون باعتباره أبراهام لنكولن فرنسياً (كذا!) فينقذ الفتاة في اللحظة التي كانت شفرة المقصلة ستقطع رأسها؛ وبالمقابل يتم تصوير المحكمة الثورية، وكذلك روبسبيار، بملامح في منتهى القمامة. والأخير، على وجه الخصوص، يتدخل في الحكاية بوصفه ايدولوجياً منافقاً، أقرب إلى لينين أو تروتسكي. وهكذا نذكر لماذا تم تشذيب النسخة الفرنسية بعناية فائقة. لقد كان ذلك من أجل الغاء كل ضرر يمكن أن ينجم عن تلك الرؤية في فرنسا الغاطسة في صراعات سياسية معروفة. أما مديح الفيلم فقد كان عائداً إلى قيمته الجمالية، وفن المخرج، وغنى الديكور وتنوعه، وليس إلى نواياه الايدولوجية.

وسوف يتم التعامل مجدداً مع مرحلة حكومة الرعب، ولكن بخفة دائماً، كما في "قائد الحرس" Captain of the Guard و "ماري أنطوانيت" ثم Reign of Terror (الكتاب الأسود) لانتوني مان (١٩٤٩). ومرة أخرى كان كارلايل هو ملهم السيناريو (الخيالي) في هذا الفيلم. وفيه يتمكن رجل من الاستيلاء على الدفتر الأسود لأن روبسبيار خلع معطفه، ذات يوم قائل، ثم نسيه. فاستولى الرجل على الدفتر واستخدمه ضد روبسبيار.

"انطلاقاً من هذه النادرة التي أوردها كارلايل، أردت الخروج من الحكايات المعتادة في الأفلام التاريخية. أدركت أن روبسبير، وكل الرجال الذين يعملون معه أو ضده، كانوا في مقتبل العمر. وأعمارهم تتناسب تناسباً دقيقاً، تقريباً، مع أعمار أشهر قطاع الطرق الأميركيين. وهكذا تولدت لدي فكرة: لماذا لا أحاول تقديم حكاية قطاع طرق انطلاقاً من هؤلاء؟

"في الواقع تتطابق المنافسات بين العصابات، والمواعيد السرية، والخبائثات، والاجتماعات في النوادي، مع التطورات والأحداث التي نجدها في الأفلام البوليسية.

"كان ينبغي ترجمة ذلك من خلال الاخراج والديكور وحركة الممثلين: عدم الاكتراث بالحقيقة التاريخية وتبني نبذة وإيقاع فيلم عصري. لقد قررنا، أنا وجون ألتون، تصوير الفيلم مثل فيلم بوليسي وثائقي"^(١)

وكانت النتيجة في مستوى النوايا: حكاية مسهبة، جيدة الإيقاع، نابضة بالحياة والمغامرة. أما الدقة التاريخية فقد كانت في أبأس حالاتها فعلاً. كما استخدمت أحداث مرحلة الرعب من أجل هدف فرجوي أساساً. ظهر الفيلم لفترة قصيرة في باريس طيلة صيف ١٩٥٠. وقد لاحظ جان تيفينو ساخراً في مجلة "الشاشة الفرنسية": "إنها الثورة الفرنسية على طريقة الوسترن، مع مطاردات على الأقدام وعلى الخيول، وفي العربات. ما من حاجة إلى تسجيل كل الأخطاء في الشكل كما في المضمون، وكل الشائتم الموجهة إلى التاريخ في هذا الفيلم. وطالما دام العرض فإن الحكم دائم في قاعة العرض التي يعبر رؤاها عن سخريتهم. إن مثل تلك المهزلة، في حد

(١) "دفاتر السينما" العدد ١٨٦ - كانون الثاني/يناير ١٩٦٧

ذاتها، يتعذر الرد عليها، لكن المؤسف أن يؤتى بها إلينا، هنا في عقر دارنا، نحن الفرنسيين! "

وهكذا، كان على الثورة أن تدفع مجدداً ثمن التصورات المغامراتية ذات النزعة الرجعية الواضحة.



إذا كان من الممكن تفهم الصدمة التي يشعر بها البعض إزاء الفانتازيا واللامبالاة لدى المخرجين الأمريكيين في تعاملهم مع الثورة، فإنه من الضروري ألا ننسى بأن الكاتب الفرنسي الكبير ألكسندر دوما، لم يختلف عنهم كثيراً وهو يروي لنا مغامرات "فارس البيت الأحمر" وغيرها من الروايات شبه التاريخية. لكنه كان يفعل ذلك بروح مختلفة، أكثر لطفاً ورفعة، مع حس انساني محايز للميلودراما، وهو ما شد الناس طيلة أزمنة. وعندما تمتزج المغامرة بروح فانتازية ساخرة يزداد إعجاب المواطن الفرنسي البسيط. وهذا ما حدث مرارا في السينما مع الموضوع الذي يخصنا.

وهكذا اقتبست الشركة السينماتوغرافية للمؤلفين ورجال الأدب (SCAGL) "فارس البيت الأحمر" سنة ١٩١٣ في اخراج مهم ودقيق. ومن المعروف أن الأحداث تجري في العام ١٧٩٣ أي في أوج الاضطرابات الثورية - كانت الجمهورية مهددة من الداخل ومن الخارج، وتلاحق كل الأعداء - وتدور حول محاولات لتهديب الملكة من سجن التاميل (المعبد) القديم. ولقد تم تصوير الوطنيين باعتبارهم ثوريين عتاة ومروعين. وفضح الحمى الثورية بمكر. أما الدور الجميل فقد ذهب إلى بعض الشرفاء من أفراد الحرس القومي. و في سنة ١٩٥٣ أعاد فيكتوريو كوتافاني، المتخصص في الأفلام التجارية، إخراج الموضوع نفسه. وحسب الموضة الراجحة آنذاك تم التركيز

على المشاهد البطولية والمبارزة بالسيف، والمعارك بين الملكيين والثوريين... من دون اكتشاف الاطار التاريخي، مع تفادي اتخاذ موقف واضح. وهكذا ظهر الفيلم في فرنسا بعنوان "الأمير ذو القناع الأحمر". ولم يكن ذلك شأن إنتاج آخر مشترك أنجزه كلود بارما مع التلفزيون سنة ١٩٦٣ واستُغلت صيغته السينمائية ضمن حلقتين مطولتين. فإلى جانب المشاهد العاطفية المحقونة ذات النزعات الرومنسية المثيرة للدموع، يمكن رؤية بعض المشاهد "التاريخية" النمطية حيث يظهر سانتير، فوكيه- تانفيل، وطبعاً: تعيسة الحظ ماري أنطوانيت. وبمعكس الاقتباسات السابقة التحق البطل طوعاً بحبيبه على درجات المشنقة، في مشهد نهائي يُعتبر رمزياً أكثر منه محتملاً، ويترك انطباعاً سيئاً. هذا إذا لم يتم تأويله باعتباره إدانة للعصر.

وبالمقابل تميزت اقتباسات "كارولين العزيرة" بالفانتازيا والسخرية. وهذه الرواية الضخمة والحافلة بمغامرات الحب، كتبها المؤلف المظن سيسييل سان لوران (المعروف باسم جاك لوران) مقتفياً رواية "ذهب مع الريح" على الطريقة الفرنسية. وتتحدث بالأسلوب الاباحي المتحرر الذي ميز كتاب القرن الثامن عشر، عن أفراح وأتراح فتاة أرستقراطية مهتمة بالحب أكثر منها بالسياسة، وذلك خلال اضطرابات الثورة. ويدين العمل، ذو الروح الأقرب إلى الرجعية، المبالغات والتجاوزات "الوطنية" في ارباب روبسبيار وأتباعه، سواء في باريس أو في باقي المقاطعات. ويتعقب هجرة الجيرونديين الذين نجوا من المقتلة ويتعرض إلى المقاومة المضادة (تمرد الفاندييه). غير أن الفيلم الذي اقتبس المخرج الرديئ ريشار بوتيه سنة ١٩٥٠، لم يأخذ من الرواية سوى بعض الفصول المتحورة حول مغامرات كارولين الغرامية، أما الاطار التاريخي فيظهر بالخصوص في سلسلة من اللقطات الناجحة داخل عيادة باليوم التي يرتادها النبلاء. وظهرت نسخة

أخرى بالألوان سنة ١٩٦٧ حيث استبدلت المثلة الجذابة مارتين كارول بالمثلة النبيلة فرانس أنغلاد. أما الاخراج حسب الأسلوب الملائم للفترة فكان للمخرج نفسه، أي جاك لوران، إذ ركز الأحداث حول الشخصيات الرئيسية وعمق نظراته الساخرة والمعبرة عن خيبة الأمل إزاء المرحلة الثورية. أما البطلة فكانت تتمتع بحرية إزاء جسدها وتلبي نداءاته وفق المصادفات واللقاءات، مع السعي إلى إنقاذ حياتها.

وضمن هذه الاندفاعا ظهر شريط "ضابط الصف رسال" سنة ١٩٥٤، انطلاقاً من أغنية شعبية انتشرت سنة ١٧٩٢ في أحد أفواج جيش الراين. ولقد تخيل السيناريو حصول تنمة لمغامرات ضابط الصف الشاب. فبعد أن تمنى الزواج من ابنة كاتب عدل محلي، بلا جدوى، وجد نفسه ضمن فرقة مهرجين يعملون لصالح الملكيين. وهذا ما يؤدي به إلى المحكمة الثورية والسجون المخصصة لأعداء الجمهورية، إلى أن يلمع نجمه في إحدى المعارك ويرتقي إلى رتبة كولونيل الامبراطورية. وهذا الفيلم الذي أخرجه أندريه هونبال برؤية رجعية "لطيفة" يشكو من عدة عيوب من بينها الأداء السيء لبعض الممثلين ولا سيما نوال روكفير في دور المواطن-المفوض الذي يجمع بين الفظاظة والشراسة.

وإذا كان فيلم "زوجة العام الثاني" قريباً من الأفلام السابقة التي تندرج بدورها ضمن سلسلة أفلام مثل "فانغان الزنبة" و "خرطوشة" وغيرهما، فإنه ينم عن طموح تفقّر إليه الأفلام الأخرى. "إنها قصة رجل وامرأة من عامة الشعب تبادلا الحب وافترقا خلال الأعوام الأخيرة من الحكم الملكي، ليلتقيا "بواسطة" الثورة الفرنسية" هكذا لخص المخرج حبكة شريطه الذي أرادته حكاية تجري أحداثها في إطار تاريخي دقيق يؤثر في سلوك شخصياته.

”زوجا العام الثاني، إن شئنا، هو حكاية وعي مزدوج: لقد غادر نيقولا فيليبير فرنسا قبل سبعة أعوام قاصداً أمريكا ليركض وراء الربح، ويصبح شريكاً لصانع سفن ثم يتزوج ابنته الوحيدة. وفي هذه الأثناء كان الشعب الذي ينتمي إليه يصنع الثورة. أما هو فقد أقلت هذه الفرصة التاريخية وخاض مغامرة شخصية في حين كانت بلاده تخوض مغامرة من نوع آخر. لقد أخطأ كلاهما: هو في مصيره الأمريكي المزيف، وهي في مصير المحظية المزيف. لقد خلقا من أجل العيش معاً - ونسياً ذلك - والمشاركة في المغامرة التاريخية التي هي الثورة الفرنسية. وعندما يدركان ذلك، في النهاية، يركضان نحو بعضهما“^(١)

كان يمكن لهذا الموضوع أن يقدم فيلماً ذكياً ورصيناً. غير أن رابينو الولع بالمسرحيات الهزلية الخفيفة (فودفيل) على طريقة فايدو. وكذلك أفلام بلاك ادواردز، جعل منه عملاً خفيفاً، جامعاً بين السخرية والظرف. مع اندفاع حيوية، وعدم تحيز لأي طرف من طرفي النزاع. لا للجمهوريين ولا للملكيين، والجمع بين المقلب ومحاربة الأفكار المسبقة. يذهب المندوب التجاري في مهمة إلى مدينة نانت فإذا هو مجنون خطر ومهووس؛ والنبلاء يقدمون رغباتهم العاطفية على قضيتهم... إن الايقاع المرتبك، والانتقالات الدائم في الأوضاع والمواقف، كثيراً ما يسيثان إلى نوايا السيناريو وينزلان بهذا العمل إلى مستوى الأعمال الترفيهية الفاجحة.

(١) كتيب اشهاري، صدر بمناسبة عرض الفيلم.

رجال الثورة

« عندما يتدخل المرء في قيادة ثورة، لا يجد

صعوبة في جعلها تتقدم، بل في إجماعها»

ميرابو

إلى ذلك ألهمت مرحلة الرعب عدة أفلام تتعرض إلى كبار قادة الثورة. وفي حين كان روبسبيار ومارا حاضرين بكثرة في أفلام عديدة، لم يُخصص لسيرة الرجلين أي فيلم. أما دانتون فقد تمحورت حول شخصيته القوية اهتمامات المخرجين من بلدان مختلفة. ولم تكن تلك الاهتمامات خالية من النوايا. وسوف تتم معارضة "السيد دانتون الطيب" (كما عَنَوَنَ جاك روجون روايته المخصصة لسيرة دانتون الذاتية) في معظم ظهوراتها السينمائية، بشخصية روبسبيار الشرس والمقلق، والذي سيذهب دانتون ضحيته. ولقد استخلص البعض من ذلك رؤية رجعية للثورة، فيما دافع آخرون عن ثورة معتدلة "ذات وجه انساني"، وتساءل غيرهم عن الثورات بشكل عام، وعن مبادئها ووسائلها وغاياتها.

كانت ألمانيا، خلال حكومة فايمر، هي الأولى التي اهتمت بشخصية دانتون. وجاء فيلم ديمتري بوخاوفتزكي (١٩١٩) ضمن سلسلة أفلام

تاريخية أنتجتها ألمانيا من أجل غزو الأسواق العالمية. ولا يعني ذلك أن تلك الأفلام كانت خالية من النوايا. فشخصية دانتون التي يؤديها الممثل اميل ياننغس بمغالة في منتهى الانطباعية، تمثل السياسي المتخلي عن مسؤولياته والمولع بالحياة، أما روبيسيار الذي أدى دوره الممثل القوي فرنر كراوس ، فكان يمثل السياسي المتشدد، والدوغمائي الذي لا يعرف الشفقة. ويتم التعرض إلى العلاقات العاطفية أو الحسية بين دانتون وصديقه هيروديس شل و كميل ديمولان اللذين تضع مقصلة روبيسيار حدًا لحياتيهما. وتصور الجماهير في حشود صاخبة، متعصبة ومستعدة لارتكاب كل التجاوزات. عرض الفيلم لفترة قصيرة في فرنسا سنة ١٩٣٠ من دون لفت الانتباه. غير أن النقاد الأجانب الذين شاهدوه إبان عرضه. كانوا صارمين إزاءه إجمالاً. فتحدثت مجلة فاريتي variety عن "كارثة"، وفي سويسرا استنكر ف. مارسيني "جرأة المخرج الباردة" التي جعلته "يتجاوز الحدود في فضح عقلانية دانتون المتبجح!"^(١)

في العام ١٩٣١ ظهر على الشاشات الألمانية "دانتون" جديد. وكان الفيلم ناطقاً، بإخراج هانس بهرنندت. وينتمي إلى أفلام السلام الرائجة آنذاك. لم يعرض في فرنسا وظل مجهولاً حتى اليوم. ولقد حلله الناقد سغفريد كراكاور بالقول: "هذا "الروبيسيار" ما قبل الهتلري، دساس منفرد ذو روح يسوعية يحسد دانتون على شعبيته الواسعة وطبيعته الخالية من المقد. أما دانتون فهو صاحب مزاج دموي لكنه منفتح أكثر منه عقائدياً. وهذا "الضعف" يمكن روبيسيار المخادع من التقدم عليه قبل اعدامه، يصيح دانتون: "تحيا الحرية!" وهذا الموقف يفسره كراكاور هكذا: "إن دانتون

(١) "سينيا" العدد ٣٥ ، ٦ كانون الثاني / يناير ١٩٢٢

الوطني، بوصفه بطلاً إنسانياً، يعطي الأولوية للتحرر من كل اضطهاد، على مواصلة الثورة. ومعارضته القوية لدكتاتورية روبسبيار جعلت منه نداً للابطال المأخوذون بالحرية كما عند الشاعر شيلر. وها هوذا اليعقوبي الثوري يتحول إلى متعمر نبيل. ولهذا يمكن القول إن دانتون وقف مع الديمقراطية ضد الطغيان»^(١).

ولم يتأخر الرد الفرنسي لتقديم "دانتون" في نسخته الفرنسية. فجاءت بتصوير وانتاج بيار غيرلي - الذي تعاطى الاخراج قليلاً، فيما بعد - وباخراج قادم جديد، كان هذا هو عمله الوحيد؛ بيار روبو. وكان الفيلم في تصويره جزءاً أول من ثلاثية مخصصة للثورة الفرنسية. أما الجزءان المتبقيان فكان يفترض أن يخصصا لكل من "مدام رولان" و"مدام تاليان" لكنهما لم يريا النور.

"لقد تأثرت كثيراً بعظمة بعض المراحل في تاريخنا، وبحياة بعض الشخصيات والأحداث المفرطة في قوتها، وأدركت أن فيها "تيمات" سينمائية رائعة... لم ابتعد عن الأحداث التاريخية ووجدت فيها كل ما هو ضروري للحدث وللحوار. بعض الجمل، كتلك التي وردت في قلم المحكمة، هي جمل تاريخية حقاً. كان دانتون فيها فظاً أكثر مما هو عليه في السيناريو الذي اشتغلت عليه"^(٢)

وكما في الأعمال السابقة جاء هذا الفيلم بمثابة دفاع عن دانتون وتمجيد له. فهو يقتفي سيرته الذاتية ويصوّر أهم مراحل حياته: من كاتب

(١) سيفغريد كراكاور «من كاليغاري إلى هتلر»، الترجمة الفرنسية؛ صدرت عن منشورات l'Age d'Homme سنة ١٩٧٣.

(٢) «سيني - ميروار» العدد ٣٩٤، ٢١ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٣٢.

محام، إلى نديم، إلى خطيب في نادي الكوردوليه الثوري، فنان لوكيل الكومونة، ثم وزير للعدل بعد سقوط الملكية، ويوصفه عضواً في المجلس التنفيذي، فقد أدى مهمة استقطاب المتطوعين بأعداد كبيرة من أجل الدفاع عن الوطن. وفي الأثناء نتعرف على حياته الخاصة، من قصة حبه مع زوجته الأولى غابرييل، وحزنه لدى سماعه بموتها، إلى قصة الحب مع لويز جيلي الجميلة التي صرفت نظره عن الشؤون السياسية. ولم تلبث شخصيته الفنية، ذات الحيوية الفائقة، والمحبوبة من النساء كما من الشعب، حتى جلبت حقد روبيسيار الذي يُصور لنا، وفق التقليد، باعتباره كائناً بارداً، متعصباً، ضيق التفكير، فلا نراه إلا من الخلف. وهذا ما يفسر سقوطه، حسب الفيلم. فالاعتقال والحكم والاعدام جاءت لإثارة انفعالات الجمهور وشفتته إزاء شخصية قُدمت أحسن تقديم.



وينبغي الانتظار مدة خمسين عاماً حتى نرى معالجة جديدة لتلك المواجهة بين دانتون وروبسيار، وذلك في إنتاج ضخم مشترك أخرجه السينمائي البولندي أندريه فايدا، برعاية الحكومة الفرنسية سنة ١٩٨٢. ولقد اقتبس الفيلم من مسرحية متعاطفة مع روبسيار، وضعتها الكاتبة ستانيسلافا برزيزفسكا المشهورة في بولندا، بعنوان "قضية دانتون". والاقتراس الذي أنجزه ج. س. كاريار يعيد التوازن إلى الصراع. ويسقطه على الحاضر كتأمل في السلطة الثورية. وتجري الأحداث في أوج الأزمة، مابين تشرين الثاني/نوفمبر ١٧٩٣ ونيسان / أبريل ١٧٩٤، أي في تلك المرحلة التي اعتبر الرعب هو الحل الوحيد لحشد الطاقات في مواجهة المخاطر الخارجية والداخلية.

وإذا كان الفيلم لا يضيع كثيراً في بذخ الاستحضار التاريخي، فإنه يوغل، بالمقابل، في عرض المواجهات الكلامية ما بين الرجلين، على طريقة المأساة الشكسبيرية. وهي مواجهات ينضم إليها كميل ديمولان، وكذلك فوكييه - تانفيل. غير أن هزيمة دانتون هي أيضاً قصة محاكمة تاريخية لا يتمكن المتهم فيها من الدفاع عن نفسه أو توضيح رأيه، وحيث يكون الحكم مقررًا سلفاً. وهذا ما أوضحه المخرج مطوّلاً.

"لا يمتلك روبسبيار السلطة المطلقة. لكنّه توصل، بسبب ذكائه، إلى إقرار الادانة... ويعرف روبسبيار أن من واجبه أن يتصرف بتلك الطريقة وإلا توقفت الثورة في وقت لا ينبغي أن تتوقف فيه. ولن تنتصر الجماهير الشعبية بل البرجوازية. كان روبسبيار مدركاً لخطورة فعله، وما مديحه لدانتون إلا دليل على ذكائه. كان عليه أن يتابع طريقه واعياً بأنه يشكل الدرب الأكثر خطورة. أما دانتون فكان، في كل الأحوال، سيقود الثورة إلى المكان الذي انقادت إليه بنفسها (...). إنهما رجلان يحققان رغبات الأغلبية نوعاً ما، حتى بلوغ الموقع الذي تكون الأغلبية فيه معهما"^(١).

تكمّن قوة الفيلم وأهميته في تصوير تلك المعركة بين رجلين يتبادلان الاحترام على المستوى الشخصي، غير أن تسيير الأمور يفرق مابينهما. وليس روبسبيار ذلك الكائن اللفظ المتعالي كما يُقدّم غالباً: فالمؤلفة تظهره لنا رازحاً تحت الألم، متردداً - كان سان جوست والآخرين يحرضونه - محاولاً، في عدة مناسبات، تقريب وجهات النظر وتغادي القطيعة النهائية. لكن الكلمة الأخيرة كانت لمصلحة الثورة العليا. وهذا ما أدى به إلى التسف. ولا يخفي عنا الفيلم ما ينجم عن ذلك من تناقضات: إغلاق نادي

(١) مقتطف من مقابلة مع المخرج: كتيب اشهاري نشرته شركة غومون.

الكوردولييه، المحاكمة المختلفة والجائرة، لا إنسانية سلوكه كما تصفه إحدى شخصيات الفيلم وهي شخصية لوسيل ديمولان التي تتجول مصطحبة ابنها في كل مكان... وأمام ذلك العناد والقسوة كان دانتون يتحلى بحس سليم لكنه عنيد وساخر؛ كان يراهن على دعم شعبي يتوّج عمله ويضفي عليه الشرعية.

إن الاجماع في رؤية دانتون بوصفه الممثل الأفضل للثوري "الجيد" والبعيد عن التجاوزات الدوغمائية يوضح لنا السبب في عدم وجود أعمال سينمائية خاصة بسير رجال آخرين متميزين من أمثال روبسبيار وسان جوست ومارا. وكان ظهورهم قد اقتصر على القيام بالدور الفعلي الذي حام حول دانتون. ويكاد الأمر يقتصر، في هذا النوع من الأفلام الخاصة بعظماء الثورة، على شريط قصير بعنوان "لويس دي سان جوست" ظهر سنة ١٩١٠ باخراج بدائي في منتهى التبسيط، وشريط آخر عن "كميل ديمولان" أفضل من السابق بقليل، وقد ظهر سنة ١٩١١ وفيه يظهر دانتون أيضاً لأن كلا الرجلين من ضحايا روبسبيار. وكان من الممكن إنتاج أعمال جميلة حول تلك الشخصيات القليلة. ولا شك أن المخرجين والمنتجين قد نفروا من تلك الشخصيات لما يشوب طباعها من تصلب وقسوة، وتقديراً لما قد تثيره من ردود فعل جدالية.

وتظل حالة مارا متفردة. إذ يرجع السبب في تقديمه سينمائياً إلى نهايته المأسوية ومن خلال شخصية شارلون كورداي التي تُقدم كمدافعة عن العدالة، وفاعلة خير، وأقرب إلى جان دارك مكلفة بمهمة. وهذا ما ظهر، على سبيل المثال، في الشريط القصير الذي خصّصهما به شركة باتيه سنة ١٩٠٨؛ إذ نقرأ في السيناريو الاشهاري: "أعدت شارلوت، في الصمت

والعزلة، في إحدى المدن النورمندية، مشروع تخليص فرنسا من مارا... ومن المستغرب أن الشخصية ألهمت فيلماً في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩١٤. كان شريطاً طويلاً لا يخلو من الخيال والمتعة: ألم يكن مارا يحب شارلوت؟ لقد كانت تحب النائب الجيروندي بربارو، ومن أجل إنقاذه تظاهرت بانها تستسلم إلى مارا، كي تتوصل، بطريقة أفضل، إلى اغتياله! ولنشر في النهاية إلى ظهور آخر له، لم يكن متوقفاً كثيراً، في "صعود الشانزليزي" لساها غيتري: إذ يشاهد مارا، في بيته، برفقة عشيقته، يتأمل باعجاب نموذجاً مصغراً لمقصلة "مزوجة" من شأنها التسريع في قطع الرؤوس. إنها فكاهة سوداء يتميز بها هذا الفنان الكبير الساخر...

ومن حسن الحظ أن كل عمالقة الثورة يوجدون متكاملين حاضرين، مضخمين إلى ما لا نهاية، في ملحمة آبل غانس الرائعة "نابليون" (١٩٢٧) وتعديلاتها الصوتية التوضيحية أكثر "نابليون بونابرت" (١٩٣٥)، ثم "بونابرت والثورة" (١٩٧١). وبالفعل، أراد آبل غانس في الجزء الأول من ملحمة، أن يبين، بالرجوع إلى المؤرخ ألفونس أولار، أن نابليون في شبابه قد تحمس للأفكار الجديدة وتبنّاها. ولهذا السبب قدم رؤية تركيبية للثورة، متمحورة حول شخصية روبسبيار، مع الإشارة إلى أن بونابرت كان يتدخل في كل مرة، في الوقت المناسب، سواء أكان ذلك في طولون أم في فانديميير أم في إيطاليا، من أجل إنقاذ الثورة من المخاطر المحدقة بها، والمحافظة على مبادئها الأساسية.

وبهذه الطريقة قدم آبل غانس، فكرتين قويتين متناقضتين: فمن جهة هناك الحماسة الشعبية التي نشرها "الآلهة الثلاثة"، ومن جهة

أخرى يوجد إفراط وتجاوزات مختلفة تمارسها تلك الجماهير نفسها، ويمكن أن تتسبب في نشأة تيار مضاد حتمي، في المدى القريب، إذا لم يأت قائد ليقوم بمهمة إعادة النظام. هؤلاء "الآلهة الثلاثة" يتم تصويرهم بعمضة، وتبسيط، وبلا مرونة، فينتصبون في لوحات متنافرة، ضخمة وقاسية الألوان: دانتون كثير الصياح، مبتذل اللباس "تجعيدة غضب بين حاجبيه، ثنية طيبة في زاوية الفم، شفتان غليظتان، قبضة عتال، نظرة ثاقبة" في مواجهة مارا وسخ "عينان محتقتان بالدم، بثور على الوجه، فم ضخم ومرعب" ورويسيار "بارد المزاج، شاحب اللون، فتى، صارم، شفتان رقيقتان، نظرة جامدة، يضع البودرة، يرتدي قفازين، ممشط الشعر، أنيق الهندام" أما الجماهير بدورها فتوصف بلا مجاملة: حائكات وأطفال بلا سراويل، خرجوا لتوهم من حي الشحاذين والمشردين، نساء شرسات ذوات وجوه فظيعة، قتلة ذوو سواعد لطختها الدماء...

في مقطع شهير يتعرض آبل غانس بطريقة تلميحية إلى سقوط الجيرونديين، وذلك بواسطة لقطات سريعة من الكاميرا، للمقصلة والاضطراب في مجلس النواب، ووفرت له إضافة الصوت، لاحقاً، فرصة لتفسير دلالات ذلك المشهد من خلال إضافة بعض الكلمات للقادة الجيرونديين ("نحن الذين تسببنا في إسقاط النظام الملكي، ونحن الذين نُتهم الآن") وخاصة رويسيار ("لو فرطتم في زمام الثورة لحظة لرأيتهم عسكرياً طاغية يستولي على السلطة ويقلب التمثيل القومي") ثم مارا ("ينبغي تعيين قائد، نعم عسكري، نعم ديكتاتور، يدافع عن الثورة، وليقتض على الخونة والمجرمين") وقد جاء كلامه بصوت أنطونان آرتو مفخماً وبحركاته الجنونية. وجاءت النتيجة بنجاح في بلوغ الهدف: تقديم رؤية توليفية قوية للأحداث وللشخصيات.

ولقد ظهر رجال الثورة مرات أخرى في العديد من المشاهد السريعة والمبتذلة، في نوع من القوسين التوضيحيين ما بين المشاهد الفرجوية الكبرى، وهكذا نرى في إحداها رويسبيار، صحبة سان جوست وكوتون، يوقع أحكاما بالموت، بينما تمر عجلة النقل حاملة دانتون إلى المشنقة، فيصرخ الأخير: "يارويسبيار السافل، المشنقة تناديك. دورك بعدي !" وثمة مشهد آخر سريع، في لوحة واحدة، يذكرنا بظروف اغتيال مارا. وآخر يظهر لنا المحكمة العسكرية حيث ناسخون خاضعون ومرعيون يسجلون قوائم المحكومين أثناء زيارة تفقدية يؤديها سان جوست. ومن بينهم شخصية "لابوسيار" التي لا تصدق، لكنها واقعية. وكان يتلف عشرات الملفات بواسطة المضغ، كما يظهر في الفيلم، أو - حسب مصادر أخرى - بواسطة بللها بالماء وتكويرها ورميها في نهر السين ليلاً!

ضحايا «القداس الأحمر»

“فلنذهب إلى المذبح الأكبر كي نشاهد الاحتفال بالقداس الأحمر”

أمار

لكن مرحلة حكم الرعب تعني أيضاً آلاف الضحايا الذين كثيراً ما أدينوا ظلماً وبمجرد وشايات لم تثبت صحتها. وأقرها قانون ٢٢ بريريال (من أسماء شهور الثورة الفرنسية يقع بين أيار/ مايو وحزيران/يونيو) حول المشبوهين. ولم تتوقف السينما كثيراً عند هذا المظهر المرعب والحائر للعدالة الثورية، إلا إذا كان الأمر يتعلق بوصف سريع للضحايا التّعساء المتراصين داخل سجون معتمة ذات أسماء مشؤومة- الدّير، القوة، بيساتر، القديس أليعازر، الكرمليون... في انتظار المناداة بأسماء المحكومين، كما تجسدها لوحة مولر الشهيرة “مناداة آخر ضحايا الرعب”. وكان هدف السينما منذ “كميل ديمولان” (١٩١١) وصولاً إلى فيلم “دانتون” الجديد، هو إثارة شفقة المتفرج على مصير أولئك الضحايا “الأبرياء”، في إدانة ضمنية للشطط الثوري.

وحده آبل غانز، في شريطه الصامت “تابليون” والجزء الثالث المعدّل “تابليون والثورة”، حاول تقديم صورة دقيقة لتلك الأوضاع ولو بأسلوب

تبسيطي. ويتعلق الأمر بسجن الكارم (الكرومليين) لحظة حبس جوزفين دي بوآرني. وفيه تتعرف على هوش، وتجد زوجها، كما تلتقي ببعض المشاهير في ذلك العصر مثل المركيز دي ساد، وبومارشيه، وروجيه دي ليسل الذي كان يلحن مقطعاً سادساً لنشيده (المارسيين) وخاصة الشاعر أندريه شينييه (كان في الحقيقة محبوباً في سجن سان لازار) الذي دفعت به المناداة على فتاة في الخامسة عشرة من العمر إلى كتابة قصيدته الشهيرة "الأسيرة الشابة". وعندما أدخل المخرج الصوت على شريطه (١٩٧٠) أكمل تلك اللوحة بجعلنا نسمع المحكومين يندشون المقطع المكتمل باقتناع كامل "حب الوطن مقدس..." وهو إيمان مرّ ومحزن بالنسبة لأناس سيقتلون باسم ذلك الإيمان ذاته.

لكن النهاية المأسوية للشاعر أندريه شينييه هي الوحيدة — من بين الضحايا الذكور المشهورين — التي استحضرتها السينما في عدّة مناسبات. فهل ثمة أكثر تأثيراً من مصير ذلك الشاعر الرقيق، صاحب "القوائد الرعوية" و "الدائح"، الذي انتمى إلى الثورة بحماسة فائقة ثم استنكر تجاوزاتها؟ وكان على قصائده الانتقامية، وخاصة تلك المهداة إلى شارلوت كورداي (قاتلة مارا) أن تؤدي به إلى المشنقة. وفي فيلم آخر من إنتاج غومون سنة ١٩٠٩، وهوفيلم بدائي ومنسوب خطأ إلى لويس فوياد، نجده معترضاً على اختراع الدكتور غيوتان (صانع الغيوتين = المقصلة) فيدرك، في حلم تنبؤي تحذيري، أبعاد الاستخدامات المشؤومة للمقصلة. وفي فيلم إيطالي أعلى قيمة، ويعود إلى الفترة الزمنية نفسها، ثمة استحضار لقصة الحب التي جمعت بين الشاعر ومارلين دي كواني، وكذلك "الأسيرة الشابة" التي ينقذها من الرعب الثوري قبل أن يسقط بدوره، ضحية من ضحايا روبسبيار الدموي (كذا)، ويموت برفقة محبوبته. وثمة فيلم متأخر من إنتاج

إيطالي - فرنسي مشترك، وإخراج ضخم، وقد عرض في نسخته الفرنسية بعنوان "نفس الحرية". وما يثير الفضول أنه مقتبس من كتيب أوبرا، وضعه لويجي إيليكا، ويتحدث مجدداً عن تلك القصص الغرامية ونهايتها المأسوية بنبرة ميلودرامية.

وأكثر من الرجال، ألهم استشهاد بعض النساء الشهيرات أعمالاً عديدة، ربما كانت تسعى إلى ما هو أبعد من إثارة العاطفة: أي إثارة ردود فعل مضادة. وهذا ما ظهر في حالة "مدام دو باري" التي خصصت لها ثمانية أفلام من بلدان مختلفة. وكان جوهر تلك الأفلام يتمثل في تصوير صعود هذه المحظية لدى لويس السادس عشر ونجاحاتها، غير أن نهايتها المأسوية خلال حكومة الرعب قدّمت لمختلف كتّاب السيناريو، خاتمة درامية وفق المراد، وعلى خلاف ماري أنطوانيت، فقد خانتها الشجاعة أمام المقصلة، فأهاجت الحضور بصراخها وتدرجست على الأرض وتمرغت... ومن هذا المصير المأسوي استلهم دافيد بيلاسكو، سنة ١٩٠٢، دراما جرى اقتباسها سينمائياً مرتين على الأقل: واحدة في إيطاليا سنة ١٩١٣، والثانية في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٣٠، بعنوان "Du Barry- Woman of Passion" حيث طُمست الحقائق التاريخية تماماً. وثمة اقتباسان آخران لا قيمة لهما، ظهر الأول سنة ١٩١٧ ومثلت فيه ممثلة الإغراء تيدا بارا، وظهر الثاني سنة ١٩٣٤ بتمثيل دولوريس دل ريو.

ومن بين كل تلك الأفلام المقتبسة، يعتبر الأشهر - إذا استثنينا فيلم كريستيان جاك المحبوب إلى النفس، مع الممثلة الناعمة والحيوية مارتين كارول - الشريط الذي صورته إرنست لوبيتش مع بولا نغري سنة ١٩١٩، وهو الذي فتح أبواب هوليوود واسعة أمامها، بعد النجاح المدوي الذي حققه

الفيلم في الولايات المتحدة. لكنه ينأى عن التاريخ ليروي لنا سيرة مدام دو باري بسخرية ثقيلة وتهكمية نوعاً ما، وبأداء ممتاز للممثلين. ولم تخلُ مشاهد الثورة الأخيرة من الثقل والمبالغة. وهكذا نفهم رد فعل الرقابة الفرنسية عندما قُدم لها الفيلم سنة ١٩٢٢. فبعد أن أخذت عليه "التشويه الارادي لتاريخنا بشعور حاقد" ختمت بالقول: "إن القسم المخصص للثورة هو الأشنع. فلا وجود إلا لمشاهد متوحشة. جاء كل شئ لتشويه ذلك العصر العظيم. فلم نعد نرى سوى رعا ع مرفين؛ وفي إحدى اللوحات يقوم الجلاد، وهو نوع من عملاق عار حتى الخصر، برمي رأس مدام دو باري للجماهير. هذه الصور لا تثير إلا الأشمئزاز"

أثار الفيلم لدى منعه اعتراضاً، في مجلس النواب، من قبل نائب باريس شارل برنار، لصالح الفيلم. وكان النقاش حامياً. وقد دفع بالنائب ليون دوديه إلى التأكيد أكثر من مرة بأن "تاريخنا لا يخص الألمان ولا دخل لهم فيه" واليوم يعد تراجع الأهواء صار من الممكن القاء نظرة هادئة على هذا العمل المتقن والموغل في السخرية والذي يدين بكل شئ إلى موهبة مخرجه إرنست لوبيتش.



لكن، من بين الضحايا الموقوفين كان الملك والملكة هما الأكثر، والأفضل، إلهاما للسينمائيين في مختلف البلدان. ولا سيما ماري أنطوانيت. وكل الأفلام التي خصصت لها، منذ "مسرحية تاريخية في ٩ لوحات" (١٩٠٣) وصولاً إلى فيلم جان ديلاونوا (١٩٥٥)، صورت بتأثر أواخر أيام ملكة استطاعت المحافظة على عزة النفس أمام اتهامات، دنيئة أحياناً، واجهتها بها محكمة عاقدة العزم على خسارتها. أما تعيس الحظ، لويس

السادس عشر، فقد عولجت محاكمته وإعدامه في عدة أفلام، وخاصة "الطفل الملك"، لكن ذلك جرى دائماً باختصار، أي كمرحلة زمنية ضرورية لا يمكن القفز عليها، تكون ثانوية في حكاية أشمل، وفي الغالب يتم التعرض إلى الليلة الأخيرة الأكثر إثارة للشفقة؛ وهي الليلة التي قضاها الملك مع نوبه في سجن "التامبل"، ثم وداعاته عشية إعدامه.

ولم يكن ذلك شأن ماري أنطوانيت. كانت أكثر قابلية لإثارة تعاطف الجمهور كأرملة مبتلاة وأم معزقة. وكل الأفلام التي صورت هذه المرحلة الدرامية في حياة الملكة اختارت نبذة وقورة "للمناسبة" وممثلات قدرات على تجسيد آلامها لدى اعتقالها في سجن "التامبل" وإذا اقتصرنا على الأخيرات منهن، نذكر ميشال مورغان في "ماري أنطوانيت" جون ديلاونا، ورينيه سانسير في النسخة الإيطالية "الأمير نو القناع الأحمر". وآني ديكو، في الاقتباس الفرنسي لرواية ألكسندر دوما.

والشفقة التي سعى المخرجون دائماً لإثارتها إزاء ماري أنطوانيت تبلورت في أمل نجاح مشروع الهروب من السجن بمساعدة بعض الأوفياء المصممين على إنقاذ الملكة. وكانت هناك عدة أفلام بدائية حامت حول هذه المحاولات. وهذا أيضاً هو موضوع "فارس البيت الأحمر" لألكسندر دوما. كذلك كان الأمر في الخارج. ويمكننا التذكير بأن واحداً من أفلام س. ث. داير الأولى "صفحات مقتلة من كتاب الشيطان" (١٩١٩) يجعل أحداث أحد أجزائه تجري في تلك الفترة، ويضيف عليها بعداً انجيلياً غريباً: إذ تحاول ابنة نبيل أعدم بالمقصلة، أن تورط خادمها يوسف في مؤامرة تهدف إلى إنقاذ الملكة، غير أن هذا الأخير يحول انتماؤه إلى اليعاقبة بتأثير ابليس (كذا!) فيلعب دور يهوذا، ويخون سيده! وبفعل المونتاج تظهر محنة ماري أنطوانيت شبيهة بمحنة صلب المسيح ويبدو الثوريون كأنهم اليهود

الذين صلبوه. وفي فيلم "الطفل الملك" يبرز اسم فيرسن باعتباره واحداً من أولئك الذين أرادوا إنقاذ الملكة. إذ يتمكن من التسلل إلى السجن بفضل تواطؤ الحارس طولون. لكن الملكة التي فصلت للتو عن أبنائها، ترفض الهروب بمفردها. وفي فيلم "ماري أنطوانيت" الأمريكي، يكون فيرسن نفسه هو الذي يعد خطة الهروب لكن بعد فوات الأوان. ومن دون مراعاة الدقة التاريخية، يكون مصير العاشقين تبادل الوداع صباح تنفيذ الإعدام! وتعود شخصية طولون إلى الظهور في "ماري أنطوانيت" ديلانوا، مع ابتكار أذكى: إذ يكلف هو، بإخراج الملكة من السجن، ويكون فيرسن وبعض الضباط الأصدقاء في انتظارهما وراء السجن داخل عربات. وللأسباب نفسها- أي عدم التخلي عن أبنائها- ترفض الملكة هذه المساعدة.

وتجري المحاكمة الجائرة فلا تقتصر على الاتهامات بل يخالطها الافتراء والاعلانات المهينة الموجهة إلى وليّ العهد. ومن المعروف أن تلك الطريقة التي تخيلها هيبير، ونتردد اليوم في تصديقها، أثارت استنكار روسبيار نفسه. قليلة هي الأفلام التي تناولت تلك الحلقة المؤلمة. وفي المرات النادرة يجري ذلك باختصار وبطريقة تلميحية، لأسباب أخلاقية واضحة، وربما كانت سياسية أيضاً. ويظل ديلانوا هو المخرج الوحيد الذي واجه بصراحة ذلك المظهر الجائر للمحاكمة بذكر كلام المدعي العام (وهو "هيبير" في الواقع) حول الممارسات الحميمة للملكة مع ابنها، والرد اللائق لهذه الأخيرة. ولقد ركزت كل الأفلام على الموقف الصارم والحيوي للمتهمة، وعلى ردودها الحاذقة أمام محكمة أدانتها مسبقاً.

تلك اللياقة تعود للظهور في مشهد تنفيذ الإعدام في معظم الأفلام. فبعد مشاهد المحاكمة المؤثرة، يبدو السير في طريق الآلام حيث تظل الملكة، بلباسها الأبيض، منتصبّة القامة وغير مكتثرة بشتائم الجمهور، بمثابة

خاتمة تعظيمية جلية. ذلك هو الانتطاع الذي تتركه خاتمة فيلم ديلانوا على الأقل. وقد اختار- كما في التراجيديا الكلاسيكية- عدم اظهار تنفيذ الاعدام، بل التلميح إليه. فظل الكاميرا تحت المشقة حيث كان هناك - حسب الأسطورة - كاهن غير محلّف يقيم قداساً الهياً من أجل المحكوم عليها. وأكثر تأثيراً من ذلك كانت خاتمة الفيلم الأمريكي ١٩٣٨ : تصعد الملكة الدرجات بوجه شاحب، وبلا دموع، وتتولى يدان سميتان إدخال رقبتهما السناعمة في حلقة المقصلة، وفي حين ترتفع شفرة المقصلة وترتفع...تلوح أسعد لحظات حكمها معتزجة بالضحك والغناء...وتنقطع بشراسة، بصغير الشفرة التي تهوي. نهاية شنيعة تضع حداً لهذا الاستحضار التاريخي الذي غلب عليه التخييل الروائي.

يستلهم فيلم "حوار الكرمليات" (١٩٥٩) واقعة فعلية؛ ففي شهر تموز/يوليو ١٧٩٤ أدينّت ستّ عشرة راهبة كرملية من كومبيان وأعدمن بتهمة المحافظة على إيمانهنّ. وكان مخرجه الأب الموقر بروكبيرغر قد تمنى صدور الفيلم بعنوان "الوكيلات" أو "المعوضات" غير أن المنتج، ولأسباب تجارية واضحة، أصر على العنوان، مستنداً إلى كتاب جورج برنانوس. "ما أردت القيام به يتمثل في اختيار سياق تاريخي لمعالجة مشكلة أبدية، إنها مشكلة امرأة بلا مقاومة في مواجهة مجتمع شعولي، وهي بدقة أكثر، مشكلة رفض المحاربة- وتزداد حدة لأنها تخص مجموعة نساء - في مجتمع لا يخلو من العظمة، بالتأكيد، لكنه يتطلب التضحية المطلقة من كل فرد.

"يوجد في نص برنانوس بقايا ميول أرستقراطية. وقد استبعدتها. وهكذا يمكن أن يكون هناك إدراك أفضل بأن الأمر يتعلق بصراع حاد،

صعب الحل، ما بين مجتمعين، لكلّ منهما الحق في أن يكون على حق. هذا هو مضمون كل التراجيديات الكبرى. وفي "حوار الكرمليات" يتواجه تصوّران. ففي مواجهة تصوّر الكرمليات، أو مثلهن الأعلى، يوجد تصوّر الثورة ومثلها الأعلى. والثورة الفرنسية لم تكن مقتصرة على الرعب. بل إنها تلعب، في الفيلم، دور القدر، ولا مفرّ من احترام القدر".

ويظهر الصراع في مواقف أبرز شخصيات الدراما: فنانة رئيسة الدير تدين الثورة مطلقاً، مستفزة بذلك مفوض الشعب، بينما تحاول رئيسة الدير التعاون مع الثورة فتقول: "نحن لسنا ديانا بل وكيلا" وتطلب من أخواتها عدم جعل انقسام البلاد يمزّق الطائفة الدينية. وضمن هذه الدراما الجماعية تندرج تلك التي تخص مترهينة شابة حسبت أنها وجدت ملاذاً في سلام الكرمل فإذا بها ممزقة بين دعوة ربانية مترددة والخوف من الموت. لكنها تتغلب على مخاوفها وفي النهاية تبلغ حالة الصفاء وتلتحق برفيقاتها، وتصعد مثلهنّ درجات المشنقة مرتلة صلواتها، كما حدث في الواقع. ولقد رأى البعض، في هذا الفيلم، دعاوة دينية مضادة للثورة، لكنه فضلا عن كونه مأساة ضميرية مثيرة، يشكل إدانة لعدم تسامح السلطة، وذلك في إخراج "كلاسيكي، ناجع، خطي، ووصفي".

في زمن المتأققات...

«الوطنيون يتنفسون الصعداء أخيراً، لقد تم
القضاء على الطغاة وظل عملاؤهم بلا قوة.
فلنحرس ولكن متحدين.»

باراس

وهكذا سقط المتعصبون والمتصلبون... ويرى الكثير من المؤرخين أن الترميدور يؤشر إلى نهاية المرحلة الثورية الفعلية والتقدمية، أي الثورة باختصار. ولكن، نظراً إلى أن ذلك اليوم قد أدى ، في الوقت نفسه، إلى نهاية حكومة الرعب والإعدامات الجماعية، فقد تم الاحتفال به باعتباره انتصاراً للحس السليم والاعتدال على التصلب الدوغمائي والجنون الدموي لدى روبسبيار ورفاقه. ونعرف كم هي "خاطئة" تلك النظرة التبسيطية للاحداث؛ أي أن "المنتصرين" على روبسبيار كانوا بدورهم اراهابيين مخيفين، انتهازيين ومرتدين، أسقطوا الشخص النزيه لسبب واحد هو إنقاذ أرواحهم. غير أن هذا التبرير هو الذي ساد لأسباب ذات علاقة بالايديولوجيا السياسية في الغالب. ولهذا استحضرت السينما، في مجملها، ذلك الحدث الذي لعب فيه تاليان عضو الجمعية التأسيسية دوراً حاسماً حياً في تيريزيا كاباروس الفاتنة.

ولقد ظهر فيلم إيطالي سنة ١٩٠٩ بعنوان "نهاية حكم الرب" (حمل أيضاً عنوان "نهاية رويسبيار") وتعرض إلى سقوط "الطاغية" انطلاقاً من حبكة خيالية. إذ يعد ابن مركيز عجوز، وكان قائداً في جيش الجمهورية، إلى إنقاذ شقيقه من السجن من خلال الحلول محله وانتظار الحكم النهائي. غير أن يوم ٩ ترميدور يهمل، ويهجم الشعب على آخر عربية تحمل المحكومين، وكان هو أحدهم، فيوقفها... "إذ يتنفس شعب باريس الصعداء بعد أن تخلص من الكابوس مستبشراً بالاعلان عن الحرية المستعادة" (سيناريو إشهاري). وفي "نهاية رويسبيار" (حلقة من حلقات الثورة، ٩ ترميدور، العام الثاني) الصادر سنة ١٩١٢، تتبّع المخرج ألبير كابلاني تطور الأحداث التاريخية بدقة: تاليان وتيريزيا كاباروس، مركيزة فوتيناني، في سجون بورديو، وإطلاق سراحها بإيعاز منه، اعتقاله من جديد بأمر من رويسبيار، مؤامرة تاليان، حلول يوم ترميدور الذي يكون فيه خلاصها، أخيراً. وينتهي الاستحضار التاريخي باعتقال "الطاغية" في دار البلدية، وكان خيراً سعيداً للعاشقين!

وكان هذا الفيلم من أنجح الأعمال في زمنه. ولم يتفوق عليه سوى فيلم "مدام تاليان" الذي أخرجه انريكو غوازاني في إيطاليا سنة ١٩١٦. وكان متخصصاً في إخراج الافلام الضخمة ولقد تم اقتباسه بتصريف عن مسرحية لفكتوريان ساردو، وحافظ على حبكتها العاطفية المتخيلة (لا تزوج تيريزيا تاليان إلا بهدف إنقاذ الرجل الذي تحب، وهو غيري المناصر للملكية) وسعى الفيلم، في جوهر إخراجيه، إلى الاعتماد على أعداد كبيرة من الممثلين الثانويين، وعلى الديكورات الضخمة، من أجل تصوير الأيام الثورية الكبرى، من احتلال الباستيل إلى يوم ٩ ترميدور. وذلك بالأسلوب والذوق المميزين للإخراج الضخم على "الطريقة الإيطالية" التي

كانت تضمن آنذاك نجاح مثل تلك الأعمال في العالم. وعندما عرض في فرنسا غداة الحرب آثار حماسة النقاد على العكس من الإنتاج الألماني، كما سبقت الإشارة. ويمكن أن نقرأ في مجلة لويس ديلوك الرصينة جداً: "يتكشف فن غوازونسي، في هذا العمل، بكامل رحابته. ولم يسبق له إيجاد مثل هذه المادة الجميلة والمتينة لتكريس قدرته على تحريك الجماهير، وتصوير اللوحات الهائلة التي تتقرر فيها مصائر الشعوب. ويبدو هذا المخرج الإيطالي، في التنافس العالمي على تصوير الثورة الفرنسية، أفضل من فهم روحها الثورية. وأفضل من أخرج حركة ٨٩ و٩٤ العظيمة بكل جوارحه."

ونجد هذه الحلقة من حلقات الثورة في فيلم "نابليون" لآبل غانس أيضاً. ومن المؤكد أنها ليست متفوقة مشهيداً - وهي أبعد من أن تضاهي في قوتها وتأثيرها ذلك الجزء الخاص بسقوط الجيرونديين - لكنها تتميز بتقديم توليفة للعمل البناء الذي قامت به الجمعية التأسيسية بفضل تدخل سان جوست، وذلك فضلاً عن الاستحضار التاريخي الدقيق لذلك اليوم العظيم. ونعرف تاريخياً أن سان جوست لم يكذباً يبدأ خطابه بالقول ("لا أنتمي إلى أي زمرة: سوف أحارب كل الزمر...") حتى قاطعة تاليان قائلاً: "فليُمرَق الستار...". لكن آبل غانس يترك سان جوست يتكلم مطولاً، في شريطه، للدفاع عن الرعب بقوة، كوسيلة وحيدة للتغلب على أعداء الخارج والداخل، ولغرض المبادئ السياسية والاجتماعية الجديدة المتولدة عن الثورة: "من شأن الرعب أن يؤدي إلى فقدان جزء من معنى الثورة، لكن ينبغي الاعتراف بأن وجود الحرية في العالم ينطلق منّا نحن! وهل تنكرون أننا في الأثناء بنينا لكم فرنسا جديدة تماماً ومستعدة للحياة... وأصدرنا ١٢٠٠٠ مرسوم، ثلاثها لأهداف إنسانية؟"

وأدى إدخال الصوت على الفيلم سنة ١٩٣٤، إلى إضفاء قوة أكبر، "وحركة"، على هذا المشهد، بتخليصه من العناوين الفرعية المزعجة. وعندما راجع آبل غانس عمله للمرة الأخيرة، سنة ١٩٧١، زاد في تعديد مداخلة سان جوست بطريقة اصطناعية لكي يوضح أكثر، بواسطة كتاباته، طريقته في تأويل تلك المرحلة الداكنة وتبريره لها. ويأتي نبذ الأحزاب في المقدمة فيدينها معتبراً إياها بمثابة أعداء (كلّ فصيل هو اجرامي لأن تعددية الأحزاب تسهل زرع الفتن، سواء عبر اصطدامها ببعضها، أو عبر تحالفها كلها ضد الدولة") ثم يأتي تبرير مطول للرعب ("غير أن تكالب أعدائنا على إبادةنا هو الذي جعلنا شرسين في ممارسته، هذا الرعب الذي دام أربعة عشر شهراً هو النتيجة الاضطرارية الناجمة عن التعذيب، والشنق، والحرق، والحروب السياسية والدينية طويلة أربعة عشر قرناً من الحكم الملكي") أخيراً، وعلى وجه الخصوص، هذه النظرة التنبؤية لسان جوست حول مستقبل أوروبا ("سوف يلعنوننا كثيراً في المستقبل، لكن فيما بعد، عندما تشكل أوروبا عائلة واحدة، توحد بينها القوانين نفسها، ربما يذكرون آنذاك أننا نحن الذين وضعنا جسر الحرية الأول فوق الحدود").

أورد المخرج هذه المقاطع كي يتجاوز مجرد التمثيل الفرجوي إلى إبلاغ رسالة وتوضيح ومرافعة.



ثم حلت حكومة المديرين، متجسدة في أبرع وأفسد أعضاء الجمعية التأسيسية: باراس. ومعها حل رد الفعل على تجاوزات الجمعية ولجنة الخلاص القومي. وكانت مرحلة تحرر الأخلاق والتعطش للملذات والدُّرجات (الموضات) الشاذة، حيث "الخارقات" (النساء المبالغات في

الظرف والأناقة) و "المتأنقون" يفرضون القانون في الشوارع. كل ذلك بينما
اليأس الروع يعمّ جماهير الشعب، و "البطون الجائعة" حاقدة على
"الكروش العفنة" التي عرفت كيف تستغل الثورة.

لم تهتم السينما بهذه المرحلة، إذ أنها أقل مشهدة، وأقل قابلية
للإشارة، في المرحلة السابقة؛ إلا عبر معشها باراس، وبعض النساء
"الخارقات" مثل مدام تاليان الجميلة، أو جوزفين دي بوآرني، أو خلال
الحدث الأبرز في تلك الفترة، عندما لمع نجم جنرال يُدعى بونايرت.

إذا استثنينا بعض الأفلام البدائية التي تجري أحداثها المتخيلة
تحت حكومة المديرين، وكذلك العديد من الأفلام التي تعرضت إلى "قضية
بريد ليون" وكلها تنتمي إلى الأخبار المتفرقة أكثر منها إلى الاستحضار
التاريخي (وحده فيلم ليون بوارييه يضع تلك الواقعة في إطارها التاريخي
الدقيق بإظهار مدام تاليان، والمديرين) ريفايير-ليبو، وروبال و باراس...)
فإن الفيلم الأول المهم الذي طمح إلى استحضار تلك المرحلة هو فيلم "المصير"
الذي أخرجه هنري روسيل سنة ١٩٢٥. تجري أهم أحداث الحبكة
المتخيلة في إطار حملة إيطاليا، ومعركة لودي. غير أن الفيلم سعى أيضاً إلى
تصوير الأجواء الخاصة التي سادت مرحلة حكم المديرين مع التلميح إلى
أنها كانت تشبه أجواء فرنسا سنة ١٩٢٥.

" سمعت قبل كل شئ إلى استعادة تلك المرحلة التي سادت فيها
الفوضى والأهواء والاضطرابات أيضاً خلال حكم المديرين... إن تلك المرحلة
تكتسي أهمية استثنائية لاسيما أنها شديدة الشبه بمرحلة "مابعد الحرب"
التي نعيشها الآن، ونجد فيها طباعاً مماثلة، رغم مرور أكثر من قرن، مع
طباع اليوم... لقد تغيرت الدرجات والأزياء لكن العقلية ظلت متماثلة

تماماً...كانت فرنسا تتألم سنة ١٧٩٥ من المرض نفسه الذي تشكو منه اليوم: الرغبة الجامحة في المتعة، المضاربة في الأسواق، الوضع المالي الصعب، الصراع الشرس ضد الأحزاب السياسية...وكان التردد سيد الموقف والبحث جارياً عن رجل مناسب يسيطر على الوضع...من دون جدوى.^(١)

وتتجسد هذه الطموحات خلال اللقطات الأولى من الفيلم: في حدائق الباليه رويال (القصر الملكي، وكان اسمه آنذاك: باليه-ايغاليتي = قصر المساواة) يتجاور المتأنقون والمضاربون، ولاعبو القمار والجنود وغيرهم من الفئات؛ ثم ندخل مرسم الفنان دافيد حيث نلتقي مجموعات متنوعة؛ من علماء، وأدباء، وفنانين، ومشاهير السياسة آنذاك: تالان، باراس...وهناك يلتقي الشاب بونابرت بجوزفين دي بوآرنسي. ويتحلق الجميع في صالون مدام تالان. وفي الحفلات الباذخة تُسوّى المسائل السياسية الجوهرية: وتحت تلك الأضواء وافق بونابرت على الدفاع عن الحكومة المهددة، يوم ١٣ فانديمير (٢). ولقد صور الفيلم مشاهد الحرب الأهلية بعناية لكن من دون قوة حقيقية متناسبة مع قمع جنود الجمهورية، بقيادة بونابرت، لمحاولات المتطرفين. وتزامن ذلك مع زواج بامبلا ايغاليتي. ولا شك أن هنري روسيل لا يفتقر إلى الموهبة. ويشهد بذلك من يرى مشاهد فيلمه

(١) سيني مغازين، العدد التاسع، ٢٦ شباط/فبراير ١٩٢٦. ١٣ فنديمير vendémiaire (من أسماء أشهر الثورة الفرنسية) يوافق يوم ٥ تشرين الأول/أكتوبر ١٧٩٥. وفيه ثار أنصار الحكم الملكي ضد المرسوم الذي أرادت به الجمعية التأسيسية إدخال ثلثي أعضائها في مجلس النواب الجديد. وقد تولى بونابرت سحق حركة التمرد.

الوصفية والدرامية، لكن شخصيته لم تكن من القوة بحيث تتمكن من استحضار وتحريك ذلك اليوم الحاسم، ضمن رؤية ملحمية معبرة.

وهي رؤية لا يمكن نفيها عند آبل غانس في شريطه عن "نابليون": لقد عبر عن العادات في مرحلة المديرين بقوة وحرارة فائقتين. ولم يستحضر "فانديمير" لكنه أشار إليه بذكره في مساعي جوزفين لدى باراس، وأوامره العسكرية، ثم عودته الظافرة إلى مجلس النواب ("ماهذه الضجة؟" تسأل جوزفين - "إنه بونابرت يدخل التاريخ" يجيبها باراس..). ويركز المخرج على الشهرة التي حققها نابليون، في تلك المناسبة، عبر لقطات توليفية في منتهى الروعة تجمع بين الحركة والايقاع واللون: رقصة الضحايا. يقول آبل غانس: "إنها قاعة الكرمليات ذات الجدران القانية مرتين بمذابح سبتمبر/أيلول ومذابح حكومة الرعب... كان لا بد من التذكير بتلك المشاهد المرعبة التي شكلت اللوحة اليومية للسجون مدة عامين". فتيات نصف عاريات، يتأرجحن، برخاوة، في أرجوحات تظهر فوق مجموعات الراقصين والراقصات بثيابهم الخفيفة أيضاً. ثم تظهر "المتفجرات الثلاث": مدام تاليان ومدام ريكاميه وجوزفين دي بوآرنسي، ويتوسطن باحة المعجيين...

إنه أقوى توليف لتلك المرحلة اللامعة والمتفسخة في آن. غير أننا نجد باراس والمتأنقات والمتأنقين، وجنون البذخ، في أفلام أخرى تستحضر المصير الغريب لولي العهد التمس المعتقل في برج "التامبل" المشؤوم...

ولي العهد في الزوبعة

"في تصور الملكين والمصلدين أن الملك لا يموت أبداً. ولو تمكنوا من الوصول إلى ذلك الشبح لاضوا حوله."

هيسر

يوم ٢٠ بريرال، العام الثالث للجمهورية، أي ٨ حزيران/يونيو ١٧٩٥، في الساعة الثالثة بعد الظهر، أعلن رسمياً عن موت الطفل "كاييه" لويس السابع عشر - بعد إعدام والده - في سجن التامبل الذي كان معتقلاً فيه منذ قرابة الثلاثة أعوام. لكن سرعان ما سرت شائعات بأن الطفل المتوفى ليس ابن لويس السادس عشر بل متشرد مريض تم استبداله به. وأمام انعدام الأدلة وظهور العديد من المطالبين بالعرش رفض المؤرخون تصديق ما اعتبروه محض أكاذيب. ونعرف من بين المدّعين "ساعاتي كروسن"، كارل فيلهلم ناوندورف، الذي استقطب الكثير من الاتباع وظل المتحدرون من سلالة يحاولون الحصول على اعتراف رسمي من العدالة. وكان ينبغي انتظار عصرنا وظهور أعمال تاريخية مثل كتاب ج. لونوتر "الملك لويس السابع عشر ولغز سجن التامبل" كي يستفحل الشك بسبب هشاشة الأدلة المتناقضة حول موت وليّ العهد في سجن التامبل. وهذا

موضوع جميل للسينما التي اعتادت نيش "الألفاز" و"القضايا" المتعذرة
الحل!

ومع ذلك لم تكرر أفلام كثيرة لهذا الموضوع المغربي. وعندما يتم تبني
فرضية الهروب يأتي ذلك بطريقة في منتهى التخيل من دون اكتراث
للمعطيات التاريخية الممكنة؛ أو التدقيق في مصداقية هذا المطالب بالعرش أو
ذاك. ومن الرثاء لحالة وليّ العهد السجين يجري استحضار حجزه تحت
سيطرة "معلمه" الاسكافي سيمون الذي اندفع مؤرخو القرن التاسع عشر،
منذ بوشاسن سنة ١٨٥٢، إلى وصفه بالجلاد الدنيء والمسؤول عن تردّي
الطفل التمس جسدياً ومعنوياً. ولقد عالجت السينما هذه العلاقة بين سيمون
والطفل. كما في النسخ الحديثة من "فارس البيت الأحمر". ففي الاقتباس
الذي قام به كوتافاني أدّى الدور المثل مارسيل بيريس لتخصصه في أدوار
رجل الشعب الجامع بين العنف وقصر النظر. وفي فيلم المخرج كلود بورما
كان الدور لجورج جيرييه. وقد أداه بقوة، خصوصاً في المشهد الذي يدفع فيه
الطفل إلى الاعتراف بممارسة أمه للزنا بالمحارم.

إذا استثنينا شريطاً بدائياً قصيراً يعود إلى سنة ١٩٠٨ ولا نعرف عنه
الكثير، فإن أول فيلم طويل مكرّس لهذا اللغز هو "الطفل الملك" في حلقاته
الثماني. وقد تعرضنا إليه في عدة مناسبات سابقة لأنه يستحضر بنجاح
ملحوظ بعض الأيام الثورية العظيمة من دون المبالغة في التخيل. استند
مؤلف الحكاية بيار جيل إلى أعمال لونيوتر التاريخية، وأضاف إلى حبكة
شخصيات أصلية مثل فرنسا تورجي الذي كان يعمل في مطابخ الملك ثم
انتقل إلى العمل في سجن التامبل حتى شهر تشرين الأول/أكتوبر ١٧٩٣؛
وكريستوف لوران الذي عمل حارساً لوليّ العهد غداة "الترميدور" أي في

نهاية شهر آذار/مارس ١٧٩٥؛ وكذلك الطبيب الجراح ديزو الذي عالج الطفل طيلة شهر أيار/مايو ١٧٩٥. وتظهر في الفيلم أيضاً مدام أتكينز، تلك الانكليزية التي قدمت الرشاوي للعديد من الأشخاص المستعدين لتهريب الطفل، كل ذلك فضلاً عن الشخصيات الرسمية من الصف الأول: روبسبار، شومات، باراس...

وهنا تنتهي صحة الحكاية. ذلك أن اللغز المحيط باختفاء وليّ العهد ترك للسيناريست حرية التصرف: فإذا فيرسن هو محرك المؤامرة بمساعدة تورجي خادمه الوفي، ومام أتكينز صديقة الملكة والمؤتمنة على أسرارها (لنوضح بأن مدام أتكينز الحقيقية لم تغادر إنجلترا قط)؛ والجراح ديزو الذي يعمد، يطلب من الملكة، إلى وشم ساق وليّ العهد بعلامة القديس لويس... أما عملية الاختطاف تحديداً ففي البداية يُعدّها مالوري - شخصية متخيلة - لحساب باراس. ذلك أن باراس اتفق مع الكونت دي بروفانس الراغب في القضاء على وليّ العهد لصالحه. ويتم استبدال الطفل الوارث بشبيه له أبكم ومريض في سلة غسيل. غير أن فيرسن ومام أتكينز يعيقان، بمساعدة جوزفين دي بوآرنسي، خطة باراس وتنجح استعادة وليّ العهد الحقيقي في اللحظة المناسبة!

لكن الأهم من السيناريو الحاذق والمستجيب لقواعد الرواية المتسلسلة، هو النظرة المسلطة على يقيم التامبل (أدى الدور بمهارة الطفل جان مونييه) والمحيطين به. إذ يظهر لنا الفيلم ألعابه ولحظات قلقه بحيث يرتجف المتفرج لهول معاناته: يقتلع من حضن أمه (مشهد مؤثر جداً مستلهم من حكاية لمدام روابال) ويسلم إلى الاسكافي سيمون (صاحب الدور مجهول) الذي يلقنه درساً في "المواطنة الجمهورية" ويجبره على ترتيل أناشيد الثورة

و "الموت للطغاة". وفي الأثناء يتآمر باراس على خطفه لغايات تهمة. ويجد المتفرج نفسه متورطاً في متابعة مراحل الاستبدال والهروب، متحمساً أن تنجح العملية. وتأتي خاتمة ذات دلالة بهذا المخرج: يعتقل الجيش الجمهوري، داخل أراضي الثوار الملكيين غربي فرنسا، كلا من فيرسن ومدام اتكنز وولي العهد. ويقودهم إلى مقر قيادة هوش. وهذا الأخير يتعرف على الطفل الملك بسبب خطأ يقع فيه. فيشفق عليه ويترك سبيله مع مرافقيه كي يواجه مصيره المجهول، شريطة ألا تُكشف هويته الحقيقية... وبهذه الطريقة تمت المصالحة بين النزعات الملكية والنزعات الجمهورية في فرنسا المضطربة سنة ١٩٢٣.

وينبغي الانتظار مدة عشرين سنة قبل رؤية هذا الموضوع يعالج من جديد في فرنسا خلال نهاية سنوات الاحتلال القائمة. إذ ظهرت مقالات مفاجئة - ربما شكلت منطلقاً لهذا الفيلم - تستحضر لغز المطالبين بالعرش. ففي نهاية ١٩٤٣ ظهرت مقالة لأندريه كاستيلو بعنوان "العلم المعاصر يؤكد: نوندورف كان حقاً لويس السابع عشر" ونظراً لما عرف به هذا المطالب بالعرش من تجاوزات، وعدوانية ذريته، فقد جاء ذلك التأكيد على أحقيته في العرش مذهلاً. إذ قام الدكتور لوكار، مدير مختبر الشرطة الفنية في ليهون بتحليل مقارن، استجابة لطلب أندريه كاستيلو، ما بين خصلة شعر لولي العهد وأخرى لنوندورف. وأكد التحليل على التماثل التام بين العيّنيتين. ورغم العصر المضطرب، أثار الخبر نوعاً من الضجة، وردّ فعل قوياً حتى من مجلة "مركز الدراسات" الناطقة السرية باسم الكونت دو باريس، أي المطالب الشرعي بالعرش. لكن الفيلم ابتعد عن الجدل واكتفى باقتباس مسرحية قديمة لفكتوريان ساردو بعنوان "بامبلا، بائعة اكسسوارات الزينة" (١٨٩٨) وانحاز فكتوريان ساردو إلى فرضية الاختطاف

لأنه لم يكن مصدقاً لوت وليّ العهد في السجن. نقل بيار هيران هذه المسرحية إلى السينما سنة ١٩٤٤ في بداية صيف ١٩٤٤ وسط صعوبات مالية كبيرة. ولم يؤثر ذلك على الفيلم، غير أن عرضه لم يتم إلا بعد التحرير، أي في أوج ازدهار الموجة الأمريكية، الأمر الذي لم يكن مناسباً لرواج هذا النوع من الاستحضار التاريخي.

أما فيلم "بامبلا أو لغز التامبل" فهو فيلم أقرب إلى التعاطف مع الملكيين وانتقاد الجمهورية. ويركز بدوره على الحياة الكثيبة للطفل البائس - أداء لافيت للطفل سيرج امريش - رغم مراقبة غومان الرحيمة. تبدي بامبلا تأثيرها بآلام الطفل وتقدم له الأزهار لتعيد البسمة إلى وجهه الشاحب. وفيما بعد يدرك، من خلال ارتباكها، أن الثوريين أعدموها أمه. وعندما يُهدى طائراً في قفص يتأمله يحزن ثم يطلق سراحه... أما عملية استبدال وليّ العهد بشييه له، فتشارك فيها بامبلا بدافع الشفقة، وتتم أيضاً بواسطة سلة غسيل، لتنجح عملية التهريب بفضل نفق يحفره الملكيون. ويؤدي الممثل فرناند غرافاي دور باراس برشاقة. وهذا الأخير يحاول عبثاً استعادة الطفل أثناء عملية الهروب. وهو الذي ينطق بكلمات النهاية: "الملك؟ أي ملك؟ لا أعرف إلا ملكاً واحداً هو لويس شارل كاييه، آخر ملوك فرنسا، وقد مات بالأمس في الساعة الثالثة بعد الظهر في سجن التامبل."



ألهمت مصائب وليّ العهد واختفاؤه الغامض مُخرجاً آخر سنة ١٩٥٨ هو البريطاني بريان دزموند هيرست، المعروف بإخراجه التجاري لأفلام المغامرات والخيال. وقد شهد شريطه Dangerous Exile عروضاً عابرة في فرنسا، بعنوان "سجين التامبل". ولتحكم على الفيلم: يصل الطفل لويس

السابع عشر بواسطة منطاد (كذا!) إلى جزيرة في بلاد الغال. وتلتقطه ابنة أخت سيدة قصر ثرية. فيخفي عنها هويته. لقد تم استبداله بابن الدوق دي بوفيه (؟) الذي يشبهه، في سجن التاميل، بواسطة الصُّير في بتيفال (وشخصيته حقيقية). غير أن معلومات صحافية (آنذاك!) كشفت عن وجوده للثوريين الباريسيين الذين لم يتوانوا عن القيام بعملية إنزال عسكرية (كذا!) من أجل اعتقاله وقتله ! لكن دوق بوفيه الشجاع ينقذه ويتبناه. ولا قيمة لهذا الفيلم إلا إذا تناسينا الحقائق التاريخية، وتمتعنا بقوة الإخراج وجمالية الصورة.

من أجل الرب من أجل الملك

"تعالوا نبحث عن الأعداء: إذا تراجعتُ
اقتلوني؛ إذا تقمّمت، اتبعوني؛ إذا متّ،
إنّاروا لي."

لاروشاكلان

استلهمت السينما تمرّد "الشّوان" وحرب "الفاندييه" أيضاً، بالطرق
التخييلية المعتادة. وحركة التمرّد الشّوانية تنسب إلى "مؤسسها" جان
كوتيرو المعروف باسم جان شوان. وقد انتشرت في شمال نهر اللوار، ولا
سيما منطقة الماين وبدأت في شهر آب/أغسطس ١٧٩٢. أما التمرد الفاندي
فقد انتشر جنوبي اللوار ولم يبدأ إلا في شهر آذار/مارس ١٧٩٣. خاض
التمرد الأول حرب عصابات محدودة لكن متجدّدة؛ أما التمرد الثاني فكان
أشد قوة وتنظيماً. وشكل حرباً حقيقية بقيادة نبلاء وأناس من عامة
الشعب، حتى أنه تمكن أحياناً من تهديد الجمهورية. إلا أن حركتي
التمرد تعودان إلى المصدر نفسه: رفض معظم القساوسة في مقاطعتي
البروتانيي والفاندييه الانخراط في الدستور المدني لرجال الدين، وحركة
التجنيد الكثيفة من أجل محاربة الجيوش الأجنبية في الشرق (شرق فرنسا).
وأدت المضايقات المستمرة ونظام الرعب الذي أرساه الجمهوريون إلى إبادة
حقيقية نجمت عن تلك الحرب الأهلية.

استلهمت سينما البدايات، في إيطاليا كما في فرنسا، تلك الحرب الفظيعة من خلال أفلام قصيرة. وغالباً ما كان الأمر يتعلق بتقديم قصة خيالية عن التمرقّ العاطفي الذي تسببت فيه حرب الإخوة، ولكن من وجهة نظر المتمردين دائماً. الأمر الذي يعني إضفاء الشرعية على حركة التمرد تلك ضد الجمهورية، وعلى مبادئها وأعمالها.

ففي شريط "وجهاً لوجه" (ايكلير، ١٩٠٩) يتطوّع ابن نبيل من الفانديه في جيش الجمهورية، في حين كان أبوه الموالي للملكية قائداً لحركة التمرد. وعندما يقع الابن أسيراً لدى المتمردين الشوان، يتولى والده الحكم عليه بالموت.

وفي "شهيذة الحب" (ايكلير، ١٩١٠) تعقد ابنة قائد فاندي قرانها مع ملازم في الجيش الجمهوري وتفرق بينهما الحرب. تقوم الفتاة بتهريب خطيبها المعتقل ثم تتحرر بتناول السم، لأنها لم تستطع تحمل الفراق.

أما "في خدمة سيّده" (SCAGL، ١٩١٢) فهو شريط أكثر تعاطفاً مع الملكية وينتهي نهاية سعيدة: فالسيد الاقطاعي بعد عودته من مكان هجرته، يتزوج ابنة كبير الصيادين الذي ظل وفياً له. وعندما يحل يوم اعتقاله ترتدي زوجته لباسه، كي تسهل له عملية الهروب.

ويشدد فيلم "الشواني" (فيلم دار، ١٩١٤) على التعاطف مع الملكية بطريقة أوضح: بعد حلول السلام، نجد أحد النبلاء، ممن ساندوا القضية الفاندية، مجبراً على بيع قصره الصغير الذي ورثه عن أسلافه، إلى كولونيل جمهوري. ويستنكر وكيل أعماله هذه الصفقة، لكنه سرعان ما يأخذ في الاعتبار تعلق ابنه بابنة المالك الجديد. وعندما يستأنف القائد كادودال المعارك يسانده الوكيل وابنه. لكن الأب يقع في أسر الجمهوريين بقيادة

الكولونيل. فيتسبب في مقتل ابنه خوفاً من أن يعترف، ثم يواجه حفته أمام
فصيل الإعدام، صارخاً: "عاش الملك!"

أما الجيران الإيطاليون فكانوا أكثر عدائية في أفلامهم القصيرة،
وساندوا المتطرفين ضد الجمهوريين دائماً.

يروى لنا "متمرد الفانديه" (سيناس ١٩٠٩) مغامرة حزينة عن نبيل
يلتقطه صياد وابنته. وبسبب الوشاية يقتل الكونت النبيل ومنقذه. وتنتقم
الفتاة بقتل الخائن.

والحكاية التي يرويها شريط آخر بعنوان "الفاندي الصغير" (أمبروزيو
١٩٠٩) تعتبر نموذجية أكثر ويمكن القول إنها قصة مضادة للقصة
المعروفة عن البطل القومي بارا. ففي العام نفسه ذكرنا فيلم فرنسي بمغامرة
بطل الجمهورية الشاب الذي قتله، سنة ١٧٩٣ قرب شوليه، جنود
فانديون لأنه صاح "عاشت الجمهورية". أما الفيلم الإيطالي فيقلب
الحكاية: يتطوع الشاب في الجيش الفاندي، بعد إعدام أفراد عائلته،
ويقسم أن ينتقم لهم. لكنه يقتل برصاص الجمهوريين بسبب دوسه على علم
الثورة مردداً "عاش الملك!"

ويقص "درهم يهوذا" (أمبروزيو ١٩١١) حكاية انتقام شيخ فاندي
انتقاماً فظيماً من ابنه لأنه وشى برسول من الملكيين وصل ليلاً وآواه عنده.
وبذلك خان الابن قواعد الضيافة المقدسة. وبعد تنفيذ الحكم يكشف الأب
عن وجهه، يركع ثم يصلي: "أيها الرب الرحيم ارحمه واغفر لي."



قدمت رواية فكتور هيغو "ثلاثة وتسعون" لوحة زاحرة بتلك الأحداث، و المآسي الإنسانية التي تسببت فيها. تجري الحكاية في مقاطعة البروتانيي نهاية ١٧٩٣ عندما صعد الفانديون شمالاً حتى غرانفيل آملين في احتمال تدخل انجليزي. ويقدم المؤلف تأملات حول علاقات الثورة بالجمهورية، والحرب الأهلية بالرعب. لكن الرواية تشكل بالأساس تراجيديا شخصية لا يخفي فيها هيغو تعاطفه مع قضية الجمهورية، من خلال أحداث مشوقة ومشهدة. وإذا كان إخراجها للسينما يشكل مطعماً لأي مخرج شاب فهذا ما فعله ألبير كابلاني لصالح شركة باتيه سنة ١٩١٤، لا سيما وأنه مخرج متخصص في الاستعادات التاريخية. وظل اقتباسه لهذه الرواية هو الوحيد حتى الآن.

اقتبس الرواية ألكسندر آرنو بأسلوب خطي وواضح في تدرج الأحداث، لأنه استهدف الجمهور العريض. ويقدم لنا الفيلم في مفتحه شخصيات الدراما: المركيز دي لانتيناك المحبوب من الفلاحين؛ ابن أخيه الشاب والكريم غوفان؛ القس سيموردان مريد الفلاسفة، والمقاوم لكل أنواع المظالم. ثم تتوضح لنا أصول هذه الدراما التي تنمو وتتفجر سنة ١٧٩٢: تعلق غوفان بالأفكار الجديدة بفضل كتاب لروسو أعاره إياه سيموردان؛ خصومته مع عمه الذي استدعاه الكونت دارتوا إلى إنجلترا؛ طرد القس من كنيسه بعد حدوث انشقاق؛ رحيله إلى باريس حيث يتحوّل إلى واعظ ثوري؛ وصول غوفان الذي يسرع بالانخراط في جيش الجمهورية. وبذلك يتم عرض مواقف مختلف الأطراف بوضوح ومن دون أحكام مسبقة. ويظل كل طرف وفيّاً لالتزاماته.

ثم يحاذي الفيلم أحداث رواية فكتور هيغو عن كتيب. فيعرض الحلقات الأقوى، داخل الريف البدائي، أو في إطار مشاهد طبيعية رائعة في مقاطعة بروتانبي. ويتعرض إلى أحداث لم يركز عليها هيغو كثيراً مثل وشاية رئيسة الدير بالثوار الذين آوتهم، وصفح غوفان عنها بعد اعتراض الرسول الواشي وتوقيفه في الوقت المناسب. ويختصر الفيلم ذلك المشهد الذي يجمع بين دانتون ومارا وروبسيار، لكنه يستبعد نزاعات الجمعية التأسيسية، التي أثرت في المخرج آبل غانس، كما يستبعد أي حماسة ثورية. وأدى تقليص الرواية، والعمل فيها حذفاً وإضافة، إلى مسح اقتباسها والتحوير قليلاً في نوايا فكتور هيغو. لقد تم تقديم غوفان بوصفه ثورياً "جيداً" معتدلاً وفروسيّاً، في حين يلوح سيموردان متطرفاً، متصلياً، لا إنسانياً: دانتون في مواجهة روبسيار. ويجري التركيز على شجاعة لانتيناك والفانديين، في الدفاع عن معتقداتهم وأراضيهم.

أما حركة التمرد الشوانية فقد ألهمت سنة ١٩٢٦ شريطاً عجيباً في ثماني حلقات. كان عنوانه بكل بساطة "جان شوان". وقد طلبت شركة "سيني رومان" منتجة فيلم "الطفل الملك" وغيره من الأفلام التاريخية، من المخرج الرائع شعبياً أرتور برنيد، أن يضع السيناريو. وكان هذا الأخير ينحدر من منطقة البروتانبي، ما يعني أنه قد يقدم حكاية سينمائية قوية، تجمع بين الحقائق التاريخية والحبكة المشوقة. وأكدت تصريحاته، خلال تصوير الفيلم، هذا الأمل، لاسيما وأنه دلل على فهم دقيق للأسباب العميقة التي جعلت "الزرق" و "الحمز" يتواجهان بشراسة طيلة سنوات^(١):

"من جهة، توجد فرنسا الجمهورية، نشوى بالحرية، وقد غمرها شعور جديد هو الشعور الوطني وتعلق الفرنسيين بأرضهم، وهذا ما غير فجأة تعلقهم بالسلالة الملكية... ومن الجهة الأخرى يوجد عرق بشري من

(١) "سيني ماغازين" العدد ٢٨ - ١٠ تموز/يوليو ١٩٢٦.

أقوى الأعراق، إنهم فلاحو الغرب المحافظون بالفريزة ويدافع الحاجة، وقد ولدوا على عتبات القصور، وترعرعوا في ظل الكنيسة، أوفياء للرب وللملك قبل كل شيء، ويريدون المحافظة على قوانين الماضي. وباختصار، نحن أمام قوتين مقتنعتين بنيل قضيتيهما وشرعيتهما؛ إحداهما نابضة بالحماسة، والأخرى متمترسة وراء عنادها... والقوتان عاجزتان عن التفاهم، أو الاقتناع المتبادل... لهذه الأسباب لم يكن تمرد الشوانيين حرباً أهلية بالمعنى الدقيق للكلمة، بل كان أقرب إلى نوع من الملحمة المثالية، تجمع نسبة متعادلة من الأبطال عند كلا الطرفين..."

نوابيا حسنة لم تظهر في الفيلم الضخم "وغير المهضوم" حيث لجأ السيناريست إلى الحبكة المهرثة في الأفلام البهائية: نزاع ناجم عن قصة حب معتادة تجمع بين أحد أبناء المتمردين وابنة مفوض لجنة الخلاص الوطني. عملية خطف وابتزاز. تعرقلها فتاة من الهاقبة، ذات روح شريرة كما ينبغي. والأسوأ من ذلك هو تشويه حكاية جان شوان الحقيقية، والخلط بين حركتي التمرد الفاندية والشوانية. ولا شك أن صاحب السيناريو قد نبه إلى أنه "جعل من جان شوان توليفة رمزية تجمع بين مختلف قادة العصابات الذين حاربوا جيش الجمهورية" غير أن المشاهد الجيد يخرج من الفيلم مقتنعاً بأن جان شوان كان شيخاً شريفاً "وقائداً عاماً للجيوش الملكية في الغرب" (كذا!) ويمتد حقول عملياته من لاروش-سور-يون إلى نانت النخ... والحال أن جان شوان الحقيقي كان في الخامسة والثلاثين من عمره ولم يغادر مسقط رأسه في منطقة الماين. ولم يساعد الجيش الفاندي إلا عندما اجتاز اللوار واستولى على لافال والمانس^(١).

(١) كان هناك مسلسل تلفزيوني، يجمع، بمهارة، بين الخيال والواقع، قدم كمشروع منذ ... ١٩٦٠ إلى جمعية المؤلفين، من قبل بيار غيران، تحت رقم ٢٠٢٤٤، وما زال ينتظر رؤية النور.

ولحسن الحظ عهد باخراج هذا السيناريو الرديء إلى مخرج بارع، بات منسياً اليوم، هو لويترز-مورا. ولقد تمكن من تحريك الفلاحين البروتانيين بمهارة كما صور المشاهد الطبيعية والقصور والقرى القديمة بشكل أخاذ. والأفضل من كل ذلك أن المخرج نجح، حسب أحد نقاد مجلة "سيني ماغازين"، في استحضار "حروب الفانديه بكل ما تضمنته من دسائس ومكائد وكماث، مع لوحات مشهدة رائعة، وشخصيات تنبض بالحماسة والإقدام". ولقد أكدت العروض الحالية- بعد ترميم الفيلم - صحة هذا الرأي تماماً.



وكان لا بد من الانتظار حتى نهاية الحرب العالمية الثانية كي يعود هذا الموضوع إلى الظهور. وبالفعل، ونقل هنري كآلف، إلى السينما، رواية بلزك الشهيرة "الشوانيون" والتي تعود إلى فترة الشباب في مسيرة الكاتب. وكان الإيطاليون قد اقتبسوها بدورهم في فيلم بعنوان "ليلة بلا غد". ومن تلك الرواية المتعاطفة أكثر مع الملكيين، حيث يتحدث بلزك عن التمرد الشواني الثالث سنة ١٧٩٩، أراد أصحاب العمل اقتباس فيلم يكون أكثر تعاطفاً مع الجمهوريين، مراعاة للظروف السائدة آنذاك. وفي خضم كفاح "الزرق" من أجل انتصار أفكار الجمهورية في مواجهة "الحمرة" الذين لم يترددوا في استدعاء التدخل الخارجي، رأى أصحاب العمل أن يضيفوا حبكة عاطفية تقليدية جداً: تعلق قائد المتمردين البروتانيين بالجاسوسة الفاتنة - المكروهة على ذلك - لصالح فوشيه. وهي قصة تؤدي بكليهما إلى الهلاك. وكان المركيز دي مونتوران سيختلئ عن قضية الشوانيين بسبب التعصب الديني الذي نشره القساوسة المنشقون في أوساط الفلاحين، وبسبب حدة المصالح الشخصية التي تحرك قادة التمرد.

لكن ذلك لم يتماش مع روح المستثمرين الورعة والتجارية في آن. فما أن قُدِّم لهم الفيلم حتى رفضوا ترجمته لأنهم وجدوه "قابلاً للإساءة إلى معتقدات جمهورهم" (كذا!). لذلك وجد المنتج نفسه مجبراً على التحوير والتشويه من أجل التوصل إلى عرضه. وفي مقالة انتقائية^(١) عرض السيناريست شارل سيك تلك التشويهات التي أوهنت نوايا واضعي الفيلم، وأوحت بأن المركز تخلى عن القضية الشوانية بسبب الحب وحده. ثم عدد السيناريست المشاهد والحوارات المحذوفة، مثل هذه العظة على لسان القس غودان: "يا إخواني، أبتخلون عن الفردوس من أجل الجمهورية؟ كلا! عليكم أن تقاتلوا! فلتبارك بنادقكم، ولتبارك سكاكينكم!"

وفي مقابل هذا التعصب الرجعي، تبرز مسيرة الأفكار الجديدة التي يعرضها موفد حكومة المديرين دون أن تخلو من التباس: "نريد أن نقدم القليل من العدالة والسعادة إلى هذا العالم. من يقف ضدنا؟ إنهم أولئك الذين يهيمنون على كل الثروات! ومن يساندهم؟ إنها الكنيسة التي تعد روادها بالعدالة والسعادة... لكن في حياة أخرى بعد الموت...".

ومن الواضح أن المواقف كانت قاطعة، مادية، وماركسية تقريباً. ولا يمكن لمثل تلك الأفكار أن ترعب اليوم أحداً، إلا بعض الأصوليين أو بعض الذين لم يتخلصوا من الحنين إلى النظام الملكي القديم. ولم يكن ذلك شأن فرنسا ما بعد الحرب؛ ولا سيما في ما يتعلق بتبادل الاتهامات حول التواطؤ مع العدو أثناء الاحتلال.

ماذا تبقى من هذا العمل الذي خضع للتشويه؟ قصة جميلة عن الحب والموت، شخصيات متعاسكة، واستخدام لافت للمشهد الطبيعي البروتانية على خلفية حرب أهلية تم إخفاؤها.

(١) "كيف يشوه فيلم". الشاشة الفرنسية، العدد ٩٢- أول نيسان/أبريل ١٩٤٧.

ثم حل زمن الفنتازيات التاريخية، الفرنكو-إيطالية. وفي هذا السياق أخرج ريشار بوتيه "متمردو لوماناش" انطلاقاً "من سيناريو مبتكر وضعه ليوجوانون"... مع أنه مدين ليلزك بكل شئ. فلنقارن ونحكم: في العام ١٧٩٩ يصل مهاجر إلى بروتانيي بهدف تأجيج الكفاح؛ فإذا بابنة صاحب القصر، وهي مكلفة بإغراء قائد جيش الجمهورية واعتياله، تقع في حب المهاجر. لكن كلا العاشقين يقتلان على يد متعصب من المعسكر المقابل، ويؤدي موتهما إلى توقف الصراع! وحول هذه الحبكة المبتذلة جداً، قدم المخرج - وكان قد عالج مثل هذه المواضيع في فيلم "كارولين العزيزة" - فيلماً ذا حقيقة تاريخية أكثر من تقريبية أدت إلى "وضع الفيلم في أجواء لا واقعية: جمهورية مزيفة وحركة تمرّد شوانية كاذبة، حيث لا قدرة للممثلين على التأثير لأنهم يتحركون في مناخ اعتباطي" (م. مونود). ويدافع عدم الالتزام أكثر منه طلباً للموضوعية، ومن أجل إعطاء أولوية إلى قصة الحب، كانت هناك "مساواة" في النظرة إلى الطرفين المتصارعين: فمقابل تعصب الشوانيين والأمرأ، يوجد تعصب مفوض الجيوش، المتعطش للدماء وللانتقام. أما المشاهد الطبيعية الرائعة التي زادت الألوان والشاشة العريضة في بهائها، فهي تجعل من الفيلم فرجة ممتعة وليس أكثر من ذلك. فما أن تشاهد الفيلم حتى تنساه.

عندما كانت الجمهورية تناديهم

" من أجل الانتصار على أعداء الوطن لابد "

لسنا من الجرأة، المزيد من الجرأة، ودائما

المزيد من الجرأة، وهكذا تنجو فرنسا "

دانتون

أفضل ما نعرفه عن المظهر العسكري للثورة الفرنسية يعود إلى " الملحمة النابليونية " التي عملت السينما، منذ نشأتها، على استحضارها. لكن إذا كان نابليون قد كلل جيوش الجمهورية بالمجد. فقد سبقه المجندون والمتطوعون في العامين ١٧٩١ و ١٧٩٢ ، وأعقبهم جنود العام الثاني لإعلان الجمهورية، وقد تغنى بهم فكتور هيغو بأسلوب رائع، وباندفاعهم نحو الحدود المهددة، ثم نحو مهاجمة أوروبا المتحالفة ضد الثورة. بدأ ذلك غداة مغامرة لويس السادس عشر الكثيفة، وبلغ ذروته في تموز/يوليو ١٧٩٢، عندما سارع مجلس النواب، أمام الغزو النمساوي البروسي وسقوط أول المواقع القوية، إلى الإعلان بأن "الوطن في خطر". في باريس هرعت حشود من الشباب المتحمس والمشيّع بالروح الوطنية إلى كل المباني التي كان يخفق فوقها علم فرنسا. وكما كتب لويس مادلان الذي لا يمكن اتهامه بالتعاطف مع الثورة "...لم يسبق رؤية مثل ذلك التوحد في العقيدة: والعقيدة أنقذتهم. لقد وضعوا نشيد المارسييز موضع تطبيق".

تناولت السينما هذه الواقعة الوطنية عدة مرات لكنها لم تتعمق فيها كثيراً. فقد سبق لبعض الأفلام البدائية أن قدمت لنا أولئك الأطفال الذين جُنِّدوا كقارعي طبول في جيوش الجمهورية؛ مثل "قارع الطبل الصغير في العام ٩٢" (غومون - ١٩٠٩) و "بارا، قارع الطبل الجمهوري الصغير" (لوكمس - ١٩٠٩) وكذلك "قارعوا الطبل الستة الصغار" (SCAGL - ١٩١١). وجاءت تلك الأفلام كلها لتمجيد الروح الوطنية لدى أولئك الأطفال. في حين استحضّر فيلم آخر يعود إلى سنة ١٩١٠ "استسلام فردان" وقد ورد هذا الالتزام التطوعي بأسلوب كوميدي غنائي في فيلم لويتمزورا "جان شوان". ففي المشاهد الأولى التي تجري يوم ١٠ آب/أغسطس، يتجند المواطن لوفران الاسكافي، وزوجته فكتوار وابنتهما نيقولا، كشخصيات هزلية في حبكة الفيلم، ترمز إلى حماسة اللحظة الثورية.

لم يتعرض جان رينوار في "المارسييز" إلى هذه اللحظة الدرامية، لكنه يقدم جيوش الجمهورية، الذين انضم إليهم المارسيليون الناجون من أحداث ١٠ آب/أغسطس، وهم يتسلقون مرتفعات فالمي مردين النشيد. وتشكل تلك اللحظة، بالمقابل، أساس الفيلم المتواضع "تحيا الأمة"، وهو عمل وطني مناسباتي جرى تمويهه أثناء الاحتلال بعنوان غير مثير للشبهة وهو "قارعوا الطبل الثلاثة". ويروي حكاية ثلاثة أطفال من فالانس تدب فيهم الحماسة بسبب مرور المارسيليين، والخطاب الوطني الذي يلقيه مفوض الشعب، وكذلك أستاذهم القس توسوني، فيقررون الذهاب إلى باريس بدورهم. ولدى وصولهم إلى العاصمة الهائجة يقصدون "يون نوف" حيث يستمعون إلى خطاب حماسي لأحد المتطوعين، فيقررون التطوع بدورهم. ويُقتل أحدهم، مثل بارا، في فالمي. لكن المخرج، رغم كل الجهود التي

بذلها، لم يستطع تحريك الممثلين بروح وطنية حقيقية؛ وتكفل الإخراج المتواضع بالبقية.

أما المعارك التي خاضها أولئك المتطوعون ضد غزاة الوطن، فلم تذكرها السينما قط. وحتى معركة فالمي الشهيرة لم تظهر في "المارسييز" ولا في "تحيا الأمة" حيث تلخص في نقاشات مسرحية ثقيلة داخل مقر القيادة وفي بعض اللقطات الخارجية السريعة مثل المشهد الليلي الذي يتم فيه موت قارع الطبل الصغير لأنه حاول التنبيه إلى وجود قوات نمساوية معادية. ويُظهر "زوجا العام الثاني" بطلنا المتطوع، رغم أنه نوعاً ما، للقتال مع المتطوعين. وذلك عندما يدرك أن قضيتهم هي قضيته أيضاً. وفي النهاية فإن المعارك الوحيدة التي جرى استحضارها سينمائياً بقوة ورحابة، هي تلك التي قادها الجنرال نابليون بونابرت.



ولا بد من العودة مرة أخرى إلى فيلم "نابليون" الذي أخرجه آبل غانس لنجد تعبيراً قوياً عن حماسة جيوش الجمهورية وحيويتها وعقيديتها. وكان آبل غانس قد أعدّ، في النسخة الأولى من فيلمه، عدة لقطات مطولة بعنوان "تجنيد ١٧٩٢" يتعرض فيها إلى الحماسة الشعبية التي تدفع بشخصية تريستان فلوري المتخيلة، إلى التطوع. "وجوه خارقة، حماسة بطولية. مئات بل آلاف الوجوه يحركها الشعور نفسه حتى إنها تذوب شيئاً فشيئاً في رأس واحد هائل يلخص كل الرؤوس الأخرى، رأس فرنسا ١٧٩٢، في تعبير يتجاوز إطار التاريخ ليلج الملحمة" (السيناريو الأصلي).

لكن آبل غانس لم يتمكن من إخراج تلك المشاهد آنذاك. وعندما أعد صياغة جديدة لفيلمه سنة ١٩٣٤ تعرض إلى تلك اللحظات الحاسمة في

الملحمة الثورية، من خلال الوسائل المتواضعة التي كانت بحوزته. والشاهد لا يظهر بل يجري التلميح إليه بالصوت والصورة: فبينما يدوي "نشيد الانطلاق" نشاهد الدفتر الذي يوقع فيه المتطوعون على التزاماتهم. فهذا يرسم صليباً وذاك يوقع بدمه... ونتذكر تلك اللقطة المؤثرة التي يظهر فيها جندي عجوز ذو شاربين كثين، وهو يحث الشباب. بصوته المرتج، على التطوع من أجل الدفاع عن الوطن المهدد: "لقد اجتاحوا أراضينا كلها! ثلاثمائة ألف حرية مسددة نحونا! مائة وثمانون ألف مقاتل بقيادة كوبورغ يستولون على الحدود، على مقربة أربعين ميلاً من باريس! الأرستقراطية تتآمر! مقاطعة الفاندية تهتز تحت الأسلحة! فرنسا تختنق بحصار الحروب الخارجية، بينما الحرب الأهلية، هذا الحريق الهائل، يعمل على اتلافها! الوطن في خطراً إلى السلاح أيها المواطنون!".

ونجد جيوش الجمهورية في الحلقة المطولة، الخاصة بحصار طولون، إذ يندفع الجنود، بإمرة قائد لا يوفر حياته من أجل مهاجمة أشد المواقع تحصيناً. وتجري معارك غامضة في ظلمة الليل تحت أمطار غزيرة تخرقها بروق قوية. وهو ما نجح فيه المونتاج السريع والتفاصيل المباشرة - جريح يغرق في الوحل فلا نرى منه إلا يده، ساق تطحنها عجلة مدفع، نظرة أخيرة لجندي يحتضر - ما يضيف على هذه الصور تأثير المعيشة للأحداث. وتظهر الحماسة والبطولة في كل لحظة وخاصة عندما يستلهم آبل غانص طباعة "رافيه" الحجرية (ليتوغرافيا): فإذا مجموعة من الجنود ينتظرون غاطسين في الماء حتى خواصرهم وقائدهم يخاطبهم: "اصبروا قليلاً! إنها السابعة مساء. سوف نباغت العدو غداً في الخامسة صباحاً!". لقد أدى إدخال الصوت سنة ١٩٧١ إلى تفخيم قوة هذه الصورة وواقعيتها وتأثيرها

العميق، من خلال رمي المتفرج وسط قرقة المعركة والزعيق والأوامر الصوتية الصادرة عن قيادات الجيوش الأجنبية.

وتظهر جيوش الجمهورية مجدداً، بحماسة وإيمانها بالنصر، في "التحليق" الأخير: رحيل الجيش الإيطالي. وهنا يستلم آبل غانس الاسطورة أكثر من التاريخ، ليوضح السطوة التي مارسها الجنرال الشاب - الذي رماه باراس بطلب من جوزفين دي بوآرنى والتي صارت: مدام بوناپرت - على جنرالات آخرين أكبر سناً وتجربة، كما على جيش رث وهزيل بسبب قلة الحركة. وكما جاء في عنوان فرعي "صباح ١١ نيسان/أبريل ١٧٩٦ كانت تلك الحشود ذات الأسماك الرئدة تستعد للاستيقاظ بروح الجيش العظيم". إن الحماسة التي نجح آبل غانس في بثها لدى آلاف المتطوعين لتصوير ذلك المشهد، تنفجر، لحظة رحيل ألانغا، بفضل ثلاث شاشات متجاورة، في سمفونية بصرية مذهلة. "وفي حين كانت روح نابليون، منساق في حلم عملاق، تتحالف مع الغيوم لتحطيم عوالم وبناء أخرى، كان جنوده، شحاذي المجد، بيطون خاوية ورؤوس يعمرها النشيد، يغادرون التاريخ باتجاه الاسطورة" (السيناريو الأصلي).



وبسبب نقص الإمكانات - كان طول فيلمه الأول خمس ساعات وثلاثين دقيقة، وكلفه ثمانية عشر مليوناً - لم يتمكن آبل غانس من إتمام استحضاره التاريخي. وكان عليه أن يكتفي، في العام ١٩٣٤ ثم ١٩٧١، بتحويل إنتاجه القديم وإدخال الصوت عليه. وعندما كان يخرج ملحمته منذ بداية ١٩٢٥، سارع هنري روسيل، بدافع المنافسة، إلى إخراج عمل مماثل، وعرضه قبل أكثر من سنة: "المصير". وكنا قد أشرنا إلى أن أحداث الجزء الأول من هذا الفيلم تجري في باريس أثناء حكومة المديرين، أما الجزء

الثاني فهو يتناول تنمة عمل آبل غانس غير المكتمل، إذ يجعل الحبكة المتخيلة تجري خلال الحملة الإيطالية، ويظهر لنا حماسة الوطنيين الإيطاليين لدى وصول الجيوش المحررة، ومعركة لودي الشهيرة التي واجهت فيها القوات الفرنسية، بجندوها نصف الجائعين وأسلحتها القليلة، لكن مع إصرار على النصر، فيالق الجيش النمساوي المدربة. وينتهي الجزء التاريخي بالدخول المظفر للفرنسيين المكللين بالزهور وسط تهليل السكان الإيطاليين وترحيبهم.

لقد سعى الفيلمان - مع التفاوت في القيمة - إلى الهدف نفسه: تقديم جيوش الجمهورية باعتبارها محررة، وتمجيد المثل الأعلى الديمقراطي. وبرهن عرض العملين في القاعات أن الجمهور آنذاك قد استقبل تلك النوايا كما ينبغي؛ فكتب أحد النقاد، متحدثاً عن فيلم "المصير" يقول: "لقد استولت على القاعة بكاملها حماسة منقطعة النظير، لدى دخول القوات الفرنسية المظفرة إلى مدينة ميلانو، على إيقاع "المارسييز" و "تشيد الانطلاق". أما عرض "نابليون" يوم ٧ نيسان/أبريل ١٩٢٧ في قاعة الأوبرا - وكان عرضاً في صيغة مكثفة - بحضور شخصيات من عالم السياسة والفن والجيش (من بينهم أندريه مالرو وملازم في الجيش يدعى ديقول!) فقد أثار ولعاً أكبر بفضل قيمة العمل الجمالية، وقوة الفرجة، واكتشاف قدرات الشاشة الثلاثية. ورغم مرور مائة وثمانية وثلاثين عاماً، عادت الثورة لتعيش أيام الحمى والقوضى والحماسة، بفضل مخرج عبقرى.

فجر مصر كورسيكي

« أيها الجنود ! لنقسم بأرواح الأبطال
الذين ماتوا من أجل الحرية: سوف نشن
حرباً شرسة على أعداء الجمهورية
ود سرور العام الثالث ».

بونايرت

من المؤكد أن شخصية نابليون بونايرت القوية، ومروره البارز في التاريخ، لا يمكن لهما إلا أن يجذبا اهتمام السينمائيين. غير أن اهتمامهم انصب على صفة "الامبراطور"، ومصيره الاسطوري، وكذلك علاقته الغرامية بجوزفين دي بوآرني، ومغامرته البولندية مع ماري فالوفسكا، وبعض المراحل الحاسمة في أعماله العسكرية - خصوصاً حملة روسيا، عبر رواية تولستوي "الحرب والسلام" التي اقتبست كثيراً - أو مغامرة المائة يوم. لكن الافلام المتخصصة في ذكر سيرته الكاملة كانت أقل. وأقل منها الاستحضارات المتعلقة برؤية فلسفية للتاريخ كما كان يراها توكفيل في القرن الماضي. أول عمل بيوغرافي يتعلق بسيرة نابليون يعود إلى سنة ١٩٠٣. وكان بمثابة إنتاج ضخم لشركة باتيه بعنوان "الملحمة النابليونية" جاء في خمس عشرة لوحة تتعرض إلى صعوده وكبرى معاركه وصولاً إلى سقوطه. ويبقى

العمل الأجمل والأعمق هو فيلم آبل غانس غير المكتمل. وفي زمن أقرب إلينا كان الفيلم الواقعي الذي أهده إليه ساشا غيتري.

ونعرف أن ساشا غيتري أبدى اهتماماً باللوحات التاريخية الكبرى في المسرح "تاريخ فرنسا" (١٩٢٩) وكانت تمهيداً "لغانتازياته" السينمائية لاحقاً. ومادفعه إلى ذلك يعبر عنه كاتب سيرته جاك لورساي بوضوح: "لم يكن يتصور أن هناك بلداً لا يهمها مصير فرنسا. كان ينقل حبه لفرنسا إلى الجميع؛ لذلك كان يعتبر تعرضه إلى مشاهيرها عملاً كونياً غير قابل للنقاش. هذا الاعتقاد يظهر في حوار مسرحياته وأفلامه التي تتناول قضية فرنسا. وكان تبرير أعمال أبطالها كلهم هو ما يشكل عظمة فرنسا، مهما كان الثمن ومهما كانت الوسائل" وإلى تلك العظمة يمكن أن نضيف ميوله إلى التخيل الروائي والفكاهة التلقائية التي تأتي تهكمية تارة وبريء طوراً.

وكانت مواضيعه المفضلة تشمل النظام الملكي القديم، ولا سيما حكم لويس الرابع عشر، والثورة، والامبراطورية بوجه خاص. وكانت أعماله الواقعية تنبع من تأويله الشخصي للتاريخ، أكثر من استنادها إلى الواقع التاريخي الدقيق. ولم يكن ذلك لينقص من قيمتها. وأدى نجاح "جواهر التاج" إلى تقديم "صعود الشانزيليزي" الذي يتضمن مقطعاً يشير إلى الثورة مباشرة. ورغم الاحتلال الألماني فقد تابع الاحتفاء بالبطل القومي في "مصير ديزيرييه كلاري العجيب" أي خطيبة بونابرت التي صارت، بعد زواجها من برنادوت، ملكة على السويد. تجري الأحداث في بداية الفيلم سنة ١٧٩٤ إثر الاستيلاء على طولون. وتتعرف على الشخصيات "عبر سلسلة من النوادر المصحوبة بحوار مدهش تميزه الحيوية والنهاة والمستوى الأدبي والحس الدرامي الأخاذ والمفعم باللفظ والتلميح" (الفيلم) وتروي لنا

الأحداث بأسلوب مازح، كيف قام جوزيف بونابرت بعد أن خطب جولي كلاري، بتقديم شقيقه إلى عائلته الجديدة، فوقع الشقيق في حب شقيقة الخطيبة، ديزيريه، وقرر الزواج منها، لكنه سرعان ما يُستدعى إلى باريس فيودعها ويعدّها بحب خالد... لا يلبث أن ينساه من أجل عيون جوزفين.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذا الموضوع عولج مرة أخرى سنة ١٩٥٤ من قبل الأمريكيين، تحت عنوان "ديزيريه"، وذلك في إنتاج ضخم بالألوان والشاشة العريضة. ولم يكن السيناريو مقتبساً من التاريخ مباشرة بل من رواية انجلوسكسونية كتبتها آن ماري سيلنكو وابتعدت كثيراً عن الوقائع التاريخية كما كان معتاداً. وعلى الرغم من وجود بعض المشاهد الكبيرة التي يجعلها أسلوب "السينما سكوب" في منتهى الفرجوية، فقد كان المخرج هنري كوستر أكثر اعتناء بالشخصيات منه بالأحداث، مع استحضار ناجح نسبياً للاجواء وإطار العصر، في عمل "كثير الألوان، كثير التخيل، كثير الثرثرة" (راديو سينما). وأدى مارلون براندو دور نابليون، ثم دور الامبراطور، بطريقة مثيرة للانتباه. وشكل الفيلم فرجة باذخة، مرحة، ومؤثرة كما ينبغي، وكما يحب الأمريكيون، لا أكثر ولا أقل.

وبعد الاهانات التي تعرض لها غداة التحرير، عاد ساشا غيتري إلى متابعة وقائعه التاريخية. وفي البداية رد على المشنعين به من خلال عمل متقن هو "تاليران، الشيطان الأعرج" وتجري أحداثه أيام الامبراطورية، ثم حقق نجاحاً شعبياً واسعاً بـ "حكاية فرساي" على الرغم من النقد الجائر الذي تعرض له. وهذا النجاح المعنوي والمادي سمح له بإعداد عمل ضخم عن البطل الذي كان معجّباً به وبمسيره. وهكذا ظهر "نابليون". ولقد أوضح خلال العرض بطريقته المعتادة في التواضع: "أستغلّ ما أنا قادر عليه من

موهبة مؤلف درامي، وأحاول نقل ما أراه وما أشعر به إلى صور سينمائية" واستطاع بذلك أن يقدم لعيون الجمهور ما وصفه في تلك اللحظة بأنه "كتاب جميل كثير الصور، حكاية محتدمة وساطعة لواحد من أعظم الرجال الذين أنجبته الأرض".

إن تاليران - أدنى الدور ساشا غيتري طبعاً - هو الذي "يروى" إلى بعض الأصدقاء، بعد سماع نبأ وفاة نابليون في سانت هيلانة، أهم مراحل حياته المجيدة. وإذا توقفنا عند المرحلة التي تهمننا هنا، فإنه يمر بسرعة، من ولادته في بريان بجزيرة كورسيكا إلى لقائه الشهير بإحدى المومسات في الباليه روابال، ولا يكاد يذكر طولون واعتقاله ولقائه بديزيرييه كلاري، ثم جوزفين دي بوآرن في باريس؛ كما يوجز الكلام حول زواجه المتسرع وهواجسه، كزوج مخدوع، في إيطاليا، وخلال الحملة المصرية، الأمر الذي يؤدي إلى معركة زوجية حامية لدى عودته. وأخيراً نصل إلى انقلاب برومير الذي أعد له بمشاركة تاليران. وهو القسم الذي أعد بدقة وإطالة. يتميز الشريط في مجمله بالسرعة ويمزج بمهارة بين المشاهد الصامتة التي يعلق عليها تاليران، والمشاهد المبتكرة، ثم العودة إلى الحاضر. غير أن روح السخرية والدعابة والغمزات المزعجة تأتي شاحبة. وربما يعود ذلك إلى تعب المخرج أو إلى صعوبات في الإخراج. ولا شك أنه "كتاب جميل كثير الصور" غير أنه باهت قليلاً وخال من القوة والعظمة.



كل ما ينقص فيلم ساشا غيتري نجده مذكوراً بإسهاب في "نابليون" آبل غانسن، الذي تزداد قيمته مع مرور الزمن باعتباره الفيلم التوليقي الأكثر اكتمالاً حول تلك المرحلة وتلك الشخصية، وفيه نجد أربع حلقات تتعرض إلى صعود نابليون الشاب من خلال الثورة الفرنسية: نادي الكوردوليين أو

مرحلة الوعي، كورسيكا أو الخيار السياسي، طولون أو التعامل مع الأسلحة، حملة إيطاليا أو تكشف العبقرية العسكرية. وفي كل حلقة من تلك الحلقات كان وحيداً في مواجهة الكثرة، والاصطدام بقلة الفهم، وإيجاد منفذ في اضطراب الأحداث، وكأنه يجسد مبادئ زرادشت: "كن صلباً مثل الماس... كل شيء مسموح به بعيداً عن الضعف". وهكذا أراد آبل غانس، أي شخصية نيتشوية، وبطلاً منذوراً "عركته نيران الثورة" فقد اعتنق آبل غانس تلك المبادئ، وذلك ما يفسر حضورها الدائم في كل الحلقات كخلفية لمغامرات بطله.

لم يحافظ آبل غانس، من بين الزيارات الست التي أداها بونابرت إلى جزيرته خلال الثورة، إلا على الزيارة الأخيرة - من تشرين الأول/أكتوبر ٩٢ إلى أيار/مايو ٩٣ - لأنها كانت الأكثر حركة ومأسوية سواء بالنسبة إليه وإلى عائلته أو بالنسبة للحضور الفرنسي. "كان السؤال يتعلق بمعرفة مصير كورسيكا: هل ستصير انجليزية وفق رغبة باولي، أم تظل فرنسية وفق ما يراه بونابرت" (عنوان فرعي من كتاب أرتور ليفي). وحول هذه المشكلة يلخص آبل غانس الأحداث تلخيصاً شديداً، ويحذف منها الكثير، ويعطي لما تبقى سيرة ودلالة مختلفتين، ويتخيل أحداثاً أخرى من أجل بلورة أفكاره: خطاب فندق بوكونيانو، اقتلاع العلم في الجمعية العمومية الكورسيكية، مطاردة شاطئ أسبريتو. ولا شك أن كل ذلك بعيد عن الواقع التاريخي الدقيق، غير أن القيمة الرمزية لهذه المشاهد تؤثر بقدر ما تنجح بصرياً في لغة السينما.

كذلك لم يرد حصار طولون إلا في فيلم آبل غانس. لقد كانت هناك اعتراضات كثيرة على دور بونابرت في ذلك الانتصار، إذ كان مجرد قائد في سلاح المدفعية تحت إمرة الجنرال دي تاييل. غير أن آبل غانس يجعل منه القائد الوحيد بلا منازع. والمنتصر الشرعي الوحيد في وجه سوء الفهم

وعدوانية مفوضي الجيش: فقد أعاد الانضباط إلى جيش ترهل من قلة الحركة، وأعد خطأ هجوميّة دقيقة تحظى بموافقة قيادة الأركان، وألقى بنفسه في المعركة. أما قيادته لجيش الحملة الإيطالية فقد تم النظر إليها من الزاوية نفسها؛ فلم تكن ذات علاقة بالواقع التاريخي بل بالأسطورة. ويبلغ التعميم حداً يجعل أي نقد "تاريخي" مجرداً من سلاحه. وحدها النوايا تبقى: التأكيد بأن حملة إيطاليا المظفرة كانت نتيجة للعبقريّة العسكريّة والسلطة القويّة اللتين ميّزتا ذلك القائد الشاب. ولو استخدمنا مفارقة سانت بوف قلنا إن آبل غانس، بعدم دقة التفاصيل، توصّل بسهولة إلى دقة الرؤية الشاملة.

وبسبب قلة الموارد المالية، كما قلنا، لم يتمكن آبل غانس من استكمال عمله التاريخي. وحاول فيما بعد أن يحسّن فيه بالعودة إلى المونتاج وإدخال الصوت وتوضيح بعض الأحداث بإضافة مشاهد جديدة وتعليقات تعليمية، وخاصة في صيغته النهائية "بونايرت والثورة". ومع مرور الزمن تطورت النظرة التي ألقاها آبل غانس على بونايرت: "فقد بات يرى فيه معارضاً حقيقياً يواجه نظاماً اجتماعياً مريضاً" حاول تغييره بكل الوسائل التي أتاحت له. ولم يتوقف عند المحافظة على المبادئ الأساسية للثورة بل سعى، بجهود بناءة ومتبصرة، إلى نشرها في أوروبا: "فعندما تحمل مسؤوليات الثورة على عاتقه، نقلها إلى أوروبا وأسس أول جمهورية -ما دون جبال الألب- ثم قضى على الاقطاع الألماني". وبهذه النظرة صار جندي الديمقراطية بونايرت، في عيني آبل غانس، باعث الحروب الثورية محرراً للشعوب. نظرة شخصية وقابلة للنقاش على المستوى التاريخي.

ومن منظور مختلف تماماً، كان ينبغي الانتظار حتى العام ١٩٨٢ لرؤية فيلم حول حملة نابليون المصرية "وداعاً بوناپرت" للمخرج المصري المشهور يوسف شاهين. وقد شاركت فرنسا في إنتاج الفيلم. ولأول مرة يحظى بنظرة واحدٍ من الأهالي إلى تلك الاندفاعات التي حملت جيوش الجمهورية إلى غزو - تحريري أو غير تحريري - لبلاده. كانت حالة يوسف شاهين نموذجية: فهو الانساني المتسامح والمتعزق بين ثقافتين، والشاهد على اضطرابات بلاده وتمزقها، في صراعها ضد كل أشكال الهيمنة الأجنبية. وحتى إذا كان فيلمه محيراً فإنه يضيف إلى هذا الموضوع شهادة جديدة في منتهى الإحساء. وهو أقرب إلى التأمل والتفكير منه إلى الملحمة البصرية، كما كان الشأن في الأفلام السابقة كلها. غير أن تلك التأملات المسطرة على الحملة التي هزّت مصر النائمة منذ قرون، تأتي أحياناً متردة وصعبة الإدراك. "نعم، كان بوناپرت مدمراً بغيضاً، وفي النهاية كان واحداً من الشخصيات الأقل قيمة في الحملة... المهم بالنسبة لمستقبل المصريين لم يكن بوناپرت، بل الشخصيات الموسوعية والثقافة التي خطر بباله اصطحابها، مثل مونج وكافاريلي. وهذا الأخير من مونبيلييه ويتحدر من أصل إيطالي، وإلى جانب اختصاصه في الهندسة كان يتحلّى بنزعة إنسانية وروح فكهة وطيبة قلب، إلى جانب العلم. ولقد أحب الشرق قبل أن يموت خلال الحملة... إن كافاريلي هو رمز ذلك الحب الذي أبداه فرنسيو ١٧٩٩ لمصر. لذلك ظلت صورتهم عندنا صورة عشاق أكثر منها صورة مضطهدين، مزيج من العلم والفضول العاشق خصباً مصر، وهكذا ولدت مصر الحديثة..."^(١)

(١) جاك لورساي "ساشا غيتري"، مطبوعات باك ١٩٨٢.

(٢) في "عشاق ومضطهدون" صحيفة لوموند، ٢ أيلول/سبتمبر ١٩٨٢.

وكان من الطبيعي، انطلاقاً من هذه النظرة، أن تتم التوضحية بالمظهر العسكري للحملة لصالح مظهرها العلمي، وأن يفسح بونايرت المجال إلى كافاريلي. وإذا أضفنا بأن المخرج قدّم صورة مهينة وقريبة من الكاريكاتور لبونايرت من أجل الاستنقاص من صورة الغازي، ندرك خيبة أمل العديد من المتفرجين المعجبين بنابليون بونايرت والذين جاؤوا لمشاهدة ملحمة تقليدية. كما ندرك البلبلة الناجمة عن عرض الوقائع بشكل متزامن، لأن شاهين اختار أن يقدم لنا حكايته وفق تسلسل زمني يغلب عليه التشطّي والتفتّت والتدفق المكثف للقطات. ومن المؤكد أن هذا البناء الحديث جداً للحكاية، يعكس، بشكل باهر، طابع المعارك المضطرب كما يعيشها المشاركون فيها، لكنه يشوش الرسالة التي يرغب المخرج في إيصالها، أي صدمة الثقافات - وهي الحقيقة الأكثر وضوحاً في حملة نابليون بونايرت، كما يراها يوسف شاهين - والتباس مهام الغرب التمدينية. والمشكلة الحقيقية، كما يوضح جاك فياشي محقّقاً، كانت تكمن في "السذاجة البالغة للغرب واعتقاده بنشر الأنوار الكونية التي جاءت بها الثورة الجديدة، في كل مكان".

حاشية : حول بعض الاختلافات المضحكة...

بما أن الضحك ملازم للإنسان فقد كان من المستبعد أن تغلت الثورة - رغم وجهها الدموي - من قريحة الكاريكاتوريين. ولا شك أن السخرية والهجاء هما من الأنواع الأدبية القديمة وقد استلهمتهما السينما منذ بداياتها. ولا نعرف أعمالاً ساخرة تخص الثورة الفرنسية إلا في المرحلة المعاصرة، أي بعد تحقق الاعتماد الكافي عن هذا الموضوع. وقد كان الانجلوسكسون مبادرين في هذا النوع الذي كثيراً ما يأتي مرادفاً لسوء الذوق والوقاحة والابتذال.

وكانت فرقة (Carry On) البريطانية المتخصصة في المحاكاة الساخرة هي أول من فتح المجال سنة ١٩٦٦ بـ (Dont Lose your head) الذي لم يعرض في فرنسا، لكنه ظهر في سويسرا تحت عنوان ذي مغزى "مجانين المقصلة" (كذا!) والفيلم في الواقع لا يسخر من الثورة بقدر تهكمه من روايات البارونة أوركزي واقتباساتها السينمائية العديدة، بتحويل موضوعها الأساسي: يسافر أحد اللوردات الماكزين إلى فرنسا بهدف إعاقة موجة الإعدامات التي أخذت تبديد النبلاء، ومواجهة "السيدة مقصلة". ولا يختلف سيناريو هذا النوع من الأفلام عن أفلام المغامرات التي قدمتها السينما الانجلوسكسونية.

ولم تبتعد المحاكاة الأمريكية عن ذلك. فلم تُستقبل في فرنسا استقبلاً جيداً. ولم يُعرض فيلم " ابدأوا الثورة من دوني " (١٩٧٠) إلا بعد مرور سبعة أعوام. وقد مارس فيه مخرجه باد بوركن وكاتبا السيناريو قرائحهم الكاريكاتورية تجاه النضال كما إزاء عامة الشعب وقادتهم، في حكاية مجنونة قد تصيب مخيلة ألكسندر دوما بالتشوش واللبلة. ذلك أن الفيلم جاء ساخراً من كل الأفلام الهوليودية التي استلهمت هذا الكاتب القومي الفرنسي. ويمكن أن تحكم من خلال هذه الحكاية: ففي إحدى القرى يولد توأم لعائلة أرستقراطية وتوأم لعائلة من عامة الشعب. يخلط الطبيب طبعاً بين التوأمين، فيشارك توأم في خدمة القضية الملكية في حين يلتحق توأم بالثورة، ويتكفل أورسن ويلز شخصياً بتقديم هذه "الخلطة" وختمها.

وهذا النوع من الأفلام بلغ أوجه مع ظهور "التاريخ المجنون للعالم" (History of the Word -Part 1 (١٩٨١ بإخراج مل بروكس المتخصص في الأفلام التاريخية ذات "الصلصة" الهوليودية، فبدأ بالعصر الحجري، والعهد القديم، والامبراطورية الرومانية - يتناول مطول - ومحاكم التفتيش الاسبانية - استحضار سريع يظهر فيه باليه مائي لراهبات! - وصولاً إلى الثورة الفرنسية. ولم يخف مل بروكس آراءه غير الامتثالية على الرغم من توجيهه أساساً إلى جمهور أنجلوسكسوني.

"كنت أتمنى دائماً أن أخرج فيلماً فرجويّاً عظيماً. ووجدت أن "تاريخ العالم يمكن أن يشكل محركاً مهما وخلفية متنوعة لهذه المحاولة الخاصة. لقد كان سيسيل ب. دي ميل، و د. ف. غريفيث، الالهين بالنسبة لي. وقد جاء فيلم "التاريخ المجنون للعالم" بمثابة جزية لهما. ومع ذلك لم أرغب في تقديم فيلم هجائي، بل ما أردته هو عرض السلوك الأبدي

للإنسان... عملي كمؤلف كوميدي يتطلب مني التذكير دائماً بمن نحن، وكيف نكون متواضعين. لذلك أتعرض إلى نقاط ضعفنا وأبين بأننا حيوانات عاقلة... كان ثمة أساتذة علمونا بواسطة الكتب، لكنّ جميعنا يعرف عن الطبيعة البشرية أكثر مما ترويه كتب التاريخ."

لم يختلف القسم المخصص للثورة الفرنسية عن التأويلات التقليدية رغم أن المخرج يعلن تمرده على الأحكام المحافظة السائدة في البلدان الانجلوسكسونية. ولقد أوضح إلى ذلك الجمهور تحديداً بأن "الثورة الفرنسية تبين، أكثر من أية مرحلة أخرى، ذلك التناقض الذي لا يصدّق بين المالكين وغير المالكين، الأغنياء والفقراء. فالفقراء يأكلون الجردان والأثرياء لا يشبعون أبداً من القطيفة والحريّر والساتان والحليّ. إنهم مجرد خنازير". وهكذا يعرض لنا في "شارع البراز" (كذا!) تجاراً يبيعون قلوب التفتح والجرذان الميتة!

وبينما ينصرف الملك إلى مضايقة محظياته في قصر فرساي، ويعنف عذراء نافرة، تكون الملكة في حضن أحد أفراد الحاشية. وعندما يجتاح الشعب الجائع القصر الملكي بقيادة مدام ديفارغ - إشارة إلى رواية ديكنز التي كثيراً ما اقتبست سينمائياً - يستدعى قرينه جاك، ليحلّ محله على سدة الملك. ولا ينجو الملك من المقصلة إلا بفضل صديقه، القادم من مرحلة الفيلم الرومانسية مسرعاً من غابر السنين على عربته "بفضل سحر السينما" ويقوم باختطافه تاركاً الثوريين مشدوهين! ويجمع الفيلم بين الثقل وبذاءة الكلام والفحش. لذلك لا يستحق إلا الرثاء.



لكن جان يان اعتمد على قريحة أفضل عندما أعد وأخرج "حرية، مساواة، كرنب مخلل" سنة ١٩٨٥ بامكانيات جديدة بإنتاج ضخم. ويتعرض في حكاية رمزية ساخرة، إلى عادات عصرنا، لكنه يجعل الأحداث تجري وقت الثورة، مع تداخل في الأزمنة. وفي الواقع لا يخلو السيناريو من الفكاهة: يقوم سلطان صاحب نزوات، ووزيره المكيفيلي، بزيارة باريس، ويؤمن "متجر التعذيب وتجهيزات الجلاء". إنها الثورة يقودها مارا الفوضوي المحتج والذي يثقل كاهل شارلوت كورداي بالعمل ساعات إضافية في صحيفة "صديق الشعب". فتقرر الانتقام وتحاول اغتياله بسكين لقطع الصابون... وفي الأثناء يتآمر ميرابو ودانتون وروبسبيار... وينكب روجيه دي ليسل على وضع نشيد وطني... بينما يتسلى لويس السادس عشر بإصلاح الأقفال في قصره، وتلاعب ماري أنطوانيت خرفانها... في النهاية، ونتيجة سوء تفاهم، يصير لويس السادس عشر خليفة في بغداد، في حين يعتقل الخليفة الحقيقي في فاران، ويصير مستشاراً لمارا الذي شفي بسرعة من الطعنة الخفيفة التي سدتها إليه شارلوت كورداي.

وعلى الرغم من رجوع السيناريو إلى وقائع الثورة بشكل دائم - الاستيلاء على الباستيل، اجتياح قصر فرساي، هروب العائلة المالكة الخ. - فإن الأمر يتعلق بانتقادات لعادات عصرنا التي تستحضر باستمرار من خلال التداخل الزمني من أجل التقريب بين الفوضى السياسية التي كانت سائدة في العام ١٧٨٩، والمرحلة الحاضرة. وكما أوضح جان بواربيه، أحد الممثلين الرئيسيين في الفيلم، فقد أراد هذا الشريط "بطريقة فانتازية وهزلية، وانتقادية أيضاً، أن يشير إلى عصرنا، مع موضوعات مثل اليسار واليمين، السلطة والمعارضة، الاثرياء والعاطلين عن العمل، والمهاجرين أيضاً" لكن،

ويا للأسف! يضيع هذا العمل الانتقادي الساحر في أمكنة مهيبة وواقعية يغرق فيها الممثلون. ويأتي الإيقاع العام رتيباً، ولا ينجح الاخراج في إظهار حدة الحديث الذي يتم بسرعة فائقة. أما الشخصيات فلا تجلب الانتباه إلا على نحو ضعيف، ربما باستثناء ميشال سيرو في دور لويس السادس عشر. وهذا ما يدفع إلى القول بأن شحنة الهجاء والمفارقات الزمنية كانت عالية أكثر مما يجب، أو أن الثورة، بكل بساطة، تستعصي على هذا النوع من الأعمال المتلفة.

تأويلات الثورة

"رأيت الناس يقرؤون تاريخنا سنة ١٩٩٢
... أرعيتني قسوة أحكامهم. بدا لي أن
بعضهم كانوا يلومونا على قلة إنسانيتنا،
في حين أَيْدِلَا المضطرون."

رستيف دي لا بروتون

ينجم عن هذه البانوراما السريعة، المتسلسلة زمنياً، أن الثورة الفرنسية شكلت في أحيان كثيرة مبرراً مناسباً لتحريك شخصيات، متخيلة بهذه الدرجة أو تلك، في سياق تاريخي معروف على طريقة ألكسندر دوما في رواياته. وفي حالات أخرى كان الأمر يتعلق باستعادة ملامح شخصيات بارزة من تلك المرحلة المضطربة مع جبرية التأويل التي يستعيرها السيناريست من الروائي. ومن النادر جداً أن انكبت السينمائيون على تلك المرحلة لتأمل الدلالة التي اتخذتها أبرز الأحداث التي شكلتها، بعد ابتعاد المسافة الزمنية. ومن تلك الاستحضارات التي تتم غالباً بأشكال فانتازية، حتى بالنسبة للأعمال التي تبدو رصينة، يخرج المتفرج الجيد برؤية يمكن أن ترضي ميوله إلى الاستحضارات الخيالية، لكنها تؤثر في تصورات الشخصية حتماً.

وشمة ملاحظة أخرى تنقز إلى الذهن بعد ذلك مباشرة: إن تلك النظرة التي يليقها السينمائيون وكاتبو السيناريو، في أي وقت من الأوقات، تكون نقدية جداً بوجه عام، إن لم نقل عدائية. فيتم الاشفاق على أبرز ضحايا الرعب، طيلة تدفق الصور، ويُلقى بممثلي دراما أبرياء في خضم الأحداث، ويجري تصوير الثوار الفرنسيين وقادتهم كجلادين. نادرة هي الأعمال التي سعت إلى إبراز معنى الثورة، وطرح الأسئلة حول صيرورتها، أو تمجيدها على الأقل كما آبل غانس في "نابليون" وجان رينوار في "المارسييز" وأقرب منا، أندريه فايدا في "دانتون".

ومهما كان الأمر فإن أي عمل، حتى وإن أوغل في التخيل، أو كان ذا صبغة تجارية، يحمل في داخله، بوعي أو بلا وعي، شهادة عن عقليات المرحلة التي رأى فيها النور. ذلك أن كل نظرة هي نظرة ملتزمة. ولقد أشار جان كلود كاريير، سيناريسست "دانتون" الذي أخرجه فايدا، في نهاية عمله، إلى أن المرء عندما يشتغل بأحداث الماضي يكتشف أن ذلك الماضي غير موجود، وأنه يتحول كل يوم. إن هذا التنظيم للماضي الذي نسميه التاريخ، يتلون وفق أهواء الحاضر... وما رؤيتنا للماضي إلا من صنع حاضرننا" وهذه الأفكار تنطبق تماماً على الأعمال السينمائية التي عالجت تلك المرحلة المتنازع حولها، أي الثورة الفرنسية، ويؤكد جان كلود كاريير أيضاً "أي فيلم تاريخي إنما ينتمي إلى اليوم". والذين درسناهم سابقاً يؤكدون ذلك بوضوح.

ولأن القرن التاسع عشر شهد الكثير من الاضطرابات السياسية، فقد اعتنى كثيراً - وخاصة في فرنسا - بتلك الفترة التاريخية. وانطلق كل من أسرارته وذكرياته و "مذكراته" - ونادراً ما كانت صادقة - وخاصة في مرحلة

عودة الملكية. ولقد أدت تلك الاعتداءات إلى إشارة ردود حاسمة من الجمهوريين المقتنعين مثل أدولف تيير الذي اهتم بالمحافظة على مكتسبات العقل الفولتيري، وميشليه الذي استبسل في الدفاع عن إرث الأسلاف المجيد خلال ثورة ١٧٨٩، على الرغم من تجاوزات حكومة الرعب وتمجيد الشعب الذي "أعطى واستقبل اندفاعاً الحماسة الاخلاقية حيث كان كل قلب يكبر... وكذلك تمجيد الوطن الذي أعلن عن حقوق الانسانية انطلاقاً من حقه..." (مقدمة ١٨٤٧) وأدى الحكم التسلطي للامبراطورية إلى إسكات تلك الأصوات الليبرالية لفترة مؤقتة، غير أنه لم يقض عليها تماماً باعتباره كان وريثاً غير مباشر لتلك الثورة التي أخرجت سلالة بوناپرت من الظل. لذلك كان النظام الامبراطوري يجمع بين الحكم الديني والروح الوطنية، ودافع عن مرحلة البناء التي قامت بها الجمعية التأسيسية، وأعاد الاعتبار بشكل لافت إلى روبسبار الذي أرجع حرية ممارسة الشعائر الدينية، ومجد جهوده الوطنية في مواجهة أوروبا المتحالفة من أجل القضاء عليه.

عندما ولدت الجمهورية الثالثة من هزيمة غير متوقعة، كان يقودها في البداية جمهوريون محافظون وحازمون في آن. وكان عليها أن تواجه اندفاعاً قوية من أجل إعادة الملكية، فلم تنتصر إلا بقوة الإرادة والعناد والتصلب. وأرادت أن تكون ديمقراطية على طريقته الخاصة بسن القوانين الأولى للديمقراطية، واختيار يوم ١٤ تموز/يوليو عيداً قومياً، برغم الاعتراضات القوية، وإقرار الاحتفال بالذكرى المئوية الأولى للثورة من خلال معرض عالمي ضخم. لكنها كانت حذرة من الأوساط العمالية التي تسربت إليها الأفكار الاشتراكية، من دون أن تنسى أحداث الكومونة التي قمعتها بوحشية. وهذه الحقيقة تعكسها مؤلفات "تين" الذي أدان الدكتاتورية الثورية كما أدان كل أشكال النظام المركزي. وفي هذا السياق فحمت

الجمهورية الثالثة الثورة البرجوازية الأولى، وجاملت لويس السادس عشر والنظام الملكي، غير أنها سخرت من روبسبيار واليعاقبة وكل من يذكر بتصور شعوي للحكم. وأدت بها هزيمة ١٨٧١ إلى تمجيد الروح الوطنية لدى جيوش الجمهورية أيضا.

كل الرجال الذين سوف يهتمون بالسينمائيين الناشئين ويعملون من أجلهم (مثل آل كالميت، وكابلاني، ودينولا، وبوكتال، ومورلن، وبيرييه، وفوياد...) وكذلك أولئك الذين سوف يمولون الصناعة السينمائية الناشئة (باتيه، غومون...) رأوا النور ما بين ١٨٦٠ و ١٨٨٠؛ وعاشوا، في طفولتهم وفي مراهقتهم، تلك الأحداث السياسية والاجتماعية، وتلقوا تأثيراتها حتمًا. وبالنسبة لمعظمهم كان كتاب إرنست لافيس "العام الأول من تاريخ فرنسا" هو الذي ثبت في أذهانهم مبادئ تسوية تستمد من الثورة ما يبرر إضفاء الشرعية على الجمهورية البرجوازية القائمة. وسوف تدعم لديهم هذه الرؤية الحصرية للواقع بواسطة الكتب التبسيطية الجامعة بين الدقة والإقناع، على غرار مؤلفات لينوتر، وربما أعمال أولار ولويس مادلان أيضا. لذلك سوف يشفقون على مآسي العائلة المالكة، ويؤيدون الجمعية التأسيسية التي شرعت الحرية والمساواة، وضمنت الملكية الشخصية؛ وسوف يقرؤون برعب عن تلك الغنائم التي بات يُتهم بها روبسبيار والإرهابيون، وذهب ضحيتها الأبرياء فضلا عن بعض رموزها مثل السيد دانتون الطيب؛ وأخيرًا فإن قلوبهم سوف تخفق فرحًا لمآثر جيوش الامبراطورية. هذه الأفكار والتصورات هي التي سوف ينقلونها إلى استحضاراتهم التاريخية في السينما لأنها، بكل بساطة، كانت تشكل في نهايات القرن التاسع عشر عقيدة كل جمهوري جيد.

يضاف إلى ذلك أنهم كانوا يعرفون نوعية الجمهور الذي يتوجهون إليه؛ كان جمهوراً متواضعاً، يتشكل أساساً من الكتلة المتزايدة للعمال المدينيين، إلى جانب بورجوازية صغيرة متأتية من تلك الكتلة وظلت قريبة منها. وكانت هذه الكتلة الجماهيرية التي تعيش أوضاعاً هشة سرعان ما تمر إلى الحركة، بتأثير من الأفكار الاشتراكية، وتشن إضرابات حاسمة، وتميل أحياناً إلى النزعات الفوضوية. وإذا كان السينمائيون الجدد ينحدرون بدورهم من أصول متواضعة— كان والد شارل باتيه بائع لحم خنزير، ووالد غومون حوذيًا(سائق عربة)— فقد كان ممولّوهم، الطامعون في أرباح مغرية، ينتمون إلى طبقات مالكة تقلقها تلك التحركات العمالية الضارة بأعمالهم. ومن شأن العروض السينمائية المتعلقة بالثورة الفرنسية أن تتسبب في أعمال أخرى أشد عنفاً. لذلك لم يكن من باب المصادفة عرض أفلام تتحدث عن "موت" مارا، و"نهاية" رويسبيار... من دون أن تتحدث عن أعمالهما. وليس من الصدفة أيضاً أن يتعرض أول فيلم طويل لشركة باتيه سنة ١٩٠٣ إلى مصائب الملكة ماري أنطوانيت؛ ثم تأتي الملحمة النابليونية سنة ١٩٠٤ في خمسة عشر مشهداً، لكي توقظ فيهم الروح الوطنية.

وفي الأثناء تدعّمت الجمهورية: انتقلت من أيدي الانتهازيين إلى أيدي الراديكاليين المصممين على قهر كل أنواع المعارضة باتخاذ أشد الإجراءات. وقد أثارت سياستهم المعادية للاكليروس (رجال الدين) ردود فعل قوية في بلد يهيمن فيه تأثيرهم. وأدى ذلك إلى فصل الكنيسة عن الدولة. وقد جاء في منشور كاثوليكي وزعه رجال الكنيسة "إنها ١٧٩٣ تعود، بفضل قانونهم الاضطهادي الذي لا يرحم" وتأثرت بذلك الأحكام الموجهة للثورة، كما يشهد الكتاب التبسيطي الذي وضعه لويس مادلان سنة ١٩١١، بعنوان "الثورة" بنبرته الحادة وهجائه المقذع للثورة التي كان

الجمهوريون يجهدون لتقديم صورة مثالية عنها. أما السينمائي الذي كانت الدولة تراقبه برؤية فقد التزم بهذا الدرب. وأدت التظاهرات الناجمة عن عمليات الجرد التي أخضعت إليها ممتلكات الكنيسة إلى التذكير بحرب الفاندييه. وهذا ما يفسر ظهور أفلام متعاطفة مع حركة التمرد الشوانية في تلك الفترة تحديداً. ولا علاقة لذلك، ببعض الأفلام الإيطالية العائدة إلى الفترة ذاتها، غير أن النوايا تبقى... حتى وإن كان عدد من تلك الأفلام يبشر بالمصالحة.



لم تقض الحرب الكبرى على امتيازات القوى العظمى الأوروبية، وعلى مجتمع "العصر الجميل" ومزاعمه، وأحكامه المسيقة، فقط، بل أدت، مع الثورة البلشفية، إلى ظهور أول دولة اشتراكية، مولدة للأمل العام، في الأوساط العمالية. ومع تلك التحولات تغيرت النظرة إلى ثورة ١٧٨٩ جذرياً: سعت الدراسات التاريخية الجديدة، ورائدها ألير ماتياز، إلى إعادة الاعتبار للشوار الجذريين: بابوف، سان جوست، وخاصة روبسييار - الذي كان لينين يستشهد به كثيراً - على حساب دانتون والمعتدلين البورجوازيين. وهاجمت الحكومات الأوروبية الثورة البلشفية تماماً كما فعلت في السابق مع حكومة الرعب. غير أن السينما لم تساهم في تلك الحروب الصليبية ضد البلشفية، في فرنسا على الأقل. وجاء جيل جديد من السينمائيين، أكثر وعياً وطموحاً، ليحل محل المخرجين القدامى. وقد أثرت الحرب في الكثيرين منهم وغيّرت إدراكهم للعالم تغييراً عميقاً.

ويبدو، في الظاهر، أن النظرة التي سلطوها على الثورة الفرنسية لم تختلف قط عن النظرة التي كانت سائدة قبل الحرب: فـ "الطفل الملك"

لجان كيم (١٩٢٤) يقدم دائماً مآسي العائلة المالكة، وفيلم "جان شوان" الذي أخرجه لويتز - مورا (١٩٢٦) يدافع أيضاً عن القضية الفانديّة. لكن، عندما نعلم النظر نجد أن تصوير الاوساط الثورية قد تغير، وبات يتقاضي تقديم الاسكافي سيمون أو روبسبيار أو عامة الشعب، بملامح فظة. ففي فيلم "جان شوان" يصفح روبسبيار عن خطأ كان يمكن أن يؤدي بصاحبه إلى المقصلة، ويلتقي قائد الفانديين بأعداء ذوي أخلاق عالية ومشاعر انسانية مثل كليبير ومارسو. أما الأدوار السلبية فقد خصصت، بشكل لافت، إلى شخصيات خيالية، تحرك خيوط الدراما. هذان الفيلمان أنتجتتهما شركة سيني رومون التي كان يشرف عليها جان سابين رائد الصناعة السينمائية ومدير تكتل صحفي ذي نفوذ آنذاك. كما أنتجت شركته عدة أفلام تتحدث عن قادة ثوريين، إذ كانت فرنسا ما بعد الحرب، تحتاج إلى مثل تلك الاستحضارات خصوصاً وأن كثيرين كانوا يعتقدون أن البلاد في حاجة إلى زعيم يحقق الاجماع.

وفي هذا السياق أعدّ فيلمان عن نابليون بونابرت، في الوقت الذي أدى حدوث أزمة مالية لا سابق لها، إلى وصول كارتل (اتحاد شركات) يساري إلى السلطة. وهكذا ظهر فيلم "المصير" لهنري روسيل و "نابليون" لآبل غانيس. وكلاهما كان شاهداً على زمنه بطريقته الخاصة. أراد الأول، كما رأينا، تصوير العادات والمشاكل المعاصرة، من خلال الرجوع إلى حكومة المديرين. لكن ذلك الهدف لم يعد بارزاً في الفيلم حالياً، بسبب ضعف القصة. أما فيلم "نابليون" لآبل غانيس فما زالت نواياه جليّة على المستويين الايديولوجي والجمالي، كأفضل تعبير عن الثورة. وتظهر المشاهد الثورية بمثابة خلفية تفسر صعود بونابرت. وهذا التمجيد للبطل، بتأثير من نيتشة وكارلايل، يستند أيضاً إلى الفرضية التي طورها لويس مادلان، ومؤداها أن

"حكم باراس" أوصل البلاد إلى "حافة الهاوية"، واستوجب بالضرورة "استدعاء العسكري". وهذا تصوّر خطر تعرض آبل غانس بسببه إلى لوم شديد، في فترة ازدهار العقائد الفاشية.

لكن العشرينات تعني أيضاً الخروج من مجازر الحرب الفظيعة، والأمل الذي نجم عن انبعاث عصبة الأمم من أجل سلام أبدي يعم العالم. هذا الحلم داعب آبل غانس كغيره من الأحلام. وكان منذ ١٩١٨ قد أعد حول هذا الموضوع ثلاثية ولدت ميتة جزئياً؛ وكان يفكر بالعودة إليها من خلال رؤية لـ "نهاية العالم" على طريقة نيتشة؛ وتلك هي الرسالة العميقة التي قدمها في فيلم "نابليون". فعندما كان يطلع على الوثائق لكتابة السيناريو عثر على هذا النص ذي العلاقة بالراهن السياسي، كما أورده ايلي فور: "أردت الإعداد لاندماج المصالح الأوروبية الكبرى، كما فعلت بالنسبة للأحزاب المحلية... وبذلك تتحوّل أوروبا إلى شعب واحد، ويتمكن كل فرد من التنقل في كل مكان فإذا هو وطن واحد مشترك." وهذه النظرة ألهمته مشهداً متكلفاً تماماً لكنه يشي بنواياه، ذلك هو مشهد "وداعاً للثورة" وفيه يظهر نابليون وحيداً في قاعة المجلس المقفرة، عارضاً مشاريعه أمام أشباح الثوريين الموتى: "تحرير الشعوب المستعبدة، دمج المصالح الأوروبية الكبرى، إلغاء الحدود وإقامة... الجمهورية الكونية!"

ويسلك هذا الفيلم دروباً أخرى كي يلتحق بالاندفاع السلمية والتنبيلة التي أوجدت، في نهاية العشرينات وبداية السينما الناطقة، أعمالاً عديدة مكرسة للحرب العالمية الأولى، بهدف إدانة أهوالها وحث البشر على منع اندلاع حرب أخرى بكل الوسائل.

وكانت هناك نوايا مماثلة نوعاً ما ظهرت في التركيب الصوتي لفيلم "نابليون بونابرت" الذي أُعدّ طيلة سنة ١٩٣٤ الزاخرة بالأحداث السياسية. ودفعت تلك الأحداث بالخرج - فضائح مالية، تظاهرات ٦ شباط/فبراير، تظاهرات مضادة... - إلى أبعد من تحديث فيلمه، لجعله مواكباً للمستجدات، وإقناع مواطنيه بضرورة وضع حدٍّ لتشتتهم والتوحد، كما فعل أسلافهم سنة ١٧٩٢، درءاً لكل المحاولات الرجعية. غير أن التباس الخطاب في الفيلم - وخاصة الدعوة إلى قائد صارم - أثار الكثير من الجدل وسوء الفهم، في وقت لاح "فوهرر" في بلد لا يؤمن جانبه، هو ألمانيا، وبدأت في فرنسا حملة رجعية لصالح المارشال بيتان^(١). ولقد قيل كل شيء عن "مارسييز" جان رينوار؛ الفيلم الذي انبثق مباشرة عن الجبهة الشعبية. إذ تم إعداده في الأجواء الحماسية التي رافقت انتصاراً شعبياً طال انتظاره، وأمالاً شاسعة علقت عليه. وكان لابد من توضيح المعنى الحقيقي لثورة ١٧٨٩ إلى كل أفراد الأمة الذين توحيدوا أخيراً. وهذا ما يفسر ذلك الطابع التعليمي تقريباً لمداخلات أرنو، مفسراً مبادئ الثورة في كل مناسبة. وهذا أيضاً ما يشكل، اليوم، نقطة ضعف هذا العمل النموذجي ذي الأخراج القوي والبارع. ولو تم عرضه إبان نشوة الانتصار لجذب جمهوراً واسعاً. لكن عرضه تأخر حتى آذار/مارس ١٩٣٨. وكانت الجبهة الشعبية تدخل مرحلة الاحتضار والجمهور المحيط يلتفت بقلق صوب الشرق حيث بدأ يسمع دوي الأسلحة. لذلك لم تعد هناك حاجة إلا إلى تمجيد جيوش الجمهورية، وهذا ما تم بطريقة خرقاء جداً في فيلم "تحيا الأمة".

(١) "إننا نحتاج إلى بيتان"، هذا ما أعلنه غوستاف هرفي في صحيفة "النصر".

أدت الحرب العالمية الثانية (الهزيمة والاحتلال والاضطرابات الكبرى بالنسبة لفرنسا) إلى بليلة الوعي، وبالتالي إلى تحويل النظرة إلى الثورة الفرنسية وتأويلها. أثناء الاحتلال النازي ونظام فيشي - الذي حاول آنذاك فرض "ثورة وطنية" محافظة - كان الحديث عن الثورة الفرنسية يشكل طريقة أنيقة للهروب من الحياة اليومية وتمجيد العظمة الفرنسية، بطريقة غير مباشرة، أمام منتصرين غير مرغوب فيهم. وتشهد على ذلك أفلام مثل "مدام سان جيّن" و "مصير ديزيريّه كلاري العجيب" الذي حاول فيه ساشا غيتري، بخيث، أن يذكرّ بفجر مصير هز أوروبا. وأغرب من ذلك كان فيلم "بامبلا" الذي أخرجه، في آخر أيام الاحتلال، ب. دي هيران، ابن أخت الماريشال بيتان، ويتعرض فيه بأسلوب مستقرب إلى مؤامرات الملكيين سنة ١٧٩٤.

وألهمت الأزمنة المضطربة التي واكبت مرحلة التحرير، مع ما خالطها من انقسامات، بعض الأعمال ذات الأبعاد الرمزية كما في فيلم "الشوانيون" الذي مجد المثل الأعلى الجمهوري مهاجماً صراع الإخوة. وسعى فيلم ساشا غيتري "الشيطان الأعرج" إلى التأكيد بأن مصلحة فرنسا ينبغي أن تكون فوق الأهواء الحزبية. وليس من المصادفة أن يفكر ر. ب. بروكبرغر و فيليب أغوستيني، في الفترة نفسها، باقتباس رواية جرتود فون لوفور "الأخيرة في المشنقة" إلى السينما. وأدت مرحلة القلق الأخلاقي التي أعقبت نهاية الحرب العالمية الثانية، والخوف من انتشار الشيوعية، إلى رغبة في نشر تعاليم الانجيل لدى رجال الدين. وفي هذا السياق ظهرت عدة أفلام تبشيرية مثل "ساحر السماء" حول شخصية قسيس آرس (١٩٤٨)، و "الطريق المجهولة" عن شارل فوكو (١٩٤٨) من دون أن ننسى الفيلم الشهير "السيد فانسنت" (١٩٤٧). وفي السياق نفسه، وضمن الظروف

المعروفة ظهر فيلم "حوار الكرمليات" متأخراً سنة ١٩٥٩، كتمجيد للعقيدة الانجيلية.

بالمقابل، كانت الحقيقة الأبرز، الناجمة بدورها عن الصراع الفظيع، والتي سوف تحدد العقود القادمة، هي الابتعاد أكثر عن التمسك بالعقائد؛ إذ بينت أحداث الحرب المأسوية مدى التجاوزات التي يمكن أن يتسبب فيها التحمس الأعمى للإيديولوجيات، الأمر الذي أدى إلى رفض كل أنواع التعصب مهما كان مأتاها. وهكذا حلت مرحلة التسلية والمغامرات، الساخرة أحياناً، كما في أفلام "كارولين العزيزة"، و "ضابط الصف روسيل" و "زوجا العام الثاني"، وكذلك أعمال ساشا غيتري. وهذا ما يفسر، بالعودة إلى الوراء، أسباب فشل فيلم آبل غانز "بونايرت والثورة" (١٩٧١)، الذي حُكم عليه ظملاً بأنه استحضار عتيق ومتخلف، في حين كان الفيلم يندرج في منظور أحداث جلية: جهود الدول الغربية من أجل بناء اتحاد أوروبي فعلي.

ورأينا أن التجديد كان على أيدي سينمائيين أجنب، عملوا في إطار الإنتاج المشترك، وقدموا أفكارهم حول الثورة الفرنسية. وغالباً ما كان ذلك بمناسبة أحداث سياسية معاصرة. فالمخرج ايتوري سكولا، عمد إلى التساؤل حول دروس ١٧٨٩، بسبب عدم استقرار الديمقراطية الإيطالية ومواجهتها الدائمة للأعمال الارهابية، فجمع في عربة تجربها الخيول صورة مصغرة عن المجتمع، ومعبرة عن المشاعر المتناقضة الناجمة عن الاضطرابات السياسية الحاصلة. وكان رُكّاب العربة يلاحقون عربة الأسرة المالكة الهاربة من دون علم. إن الإلحاح على واقعية الاستعادة التاريخية لتلك المرحلة في حقيقتها اليومية، والأهمية التي أعطيت للنقاشات بين مختلف الركاب، يُبدّلان على

الانشغالات الدقيقة لدى هذا السينمائي الذي سعى إلى تقديم ما هو أعمق من مجرد تسلية تاريخية. لذلك يُعتبر عمله "أثراً إبداعياً" بأتم معنى الكلمة.

"الثورة الفرنسية" "تيمة" راهنة، هكذا تعاملنا معها، أنا وأميداي (السيناريسست). لقد بدأت سنة ١٧٨٩، لكنها مازالت متواصلة حتى اليوم. طرحت أسئلة، أثارت مشاكل، سلطت الضوء على بعض القيم دون غيرها، لكننا لا نستطيع الزعم بأن تلك الأسئلة وجدت أجوبة أو أن كل تلك القيم قد تحققت. إنه جدل يظل قائماً، ويلقي، اليوم أيضاً، بظلاله وأضوائه على حياتنا اليومية. وكان جديراً بالمقابلة".

وكان تأثير المشاكل السياسية المعاصرة أكثر وضوحاً في حالة أندريه فايدا الذي قرر إخراج فيلم "دانتون" سنة ١٩٨١، في إطار إتفاق بين الحكومة البولندية السائرة آنذاك نحو اشتراكية ليبرالية، والحكومة الاشتراكية الفرنسية الجديدة التي جاءت بها الانتخابات. وكان قسم من الفيلم سيصور في بولندا، غير أن الأحكام العرفية التي أعلنها الجنرال ياروزلسكي يوم ١٣ كانون الأول/ديسمبر ١٩٨١، بإيعاز من الاتحاد السوفياتي، جعلت الإخراج يتم في فرنسا، مع تحويل في الرؤية: تأملات حول السلطة، وتصوراتها ومخاطرها. وكان المشروع النهائي ينوي تقديم الوضع السائد في أوروبا، قبل كل شيء، مع إمكانية انطباقه على بولندا كما على فرنسا. وكان كلام المخرج آنذاك في منتهى الوضوح. "إن الصدام بين الرجلين يعكس اللحظة نفسها التي نعيشها اليوم. العالم الغربي هو دانتون؛ عالم الشرق هو روبسبيار، وبراهين روبسبيار يصعب دحضها، بينما براهين دانتون هي الأقرب. أينبغي التوقف، أم المتابعة؟ هوذا سؤال

لم يجب عنه أحد حتى الآن. وليس باستطاعتي تقديم إجابة. أردت فقط لفت الانتباه إلى وجود هذا السؤال...

"أنا سعيد ومحظوظ لأنني لم أنجز هذا الفيلم في وقت مبكر أكثر... أظن اليوم أن الجميع، مع حكومة اشتراكية، قد بدؤوا بطرح الأسئلة التي سبق لي طرحها: من الذي على حق؟ إلى أين نحن ذاهبون؟ إلى أين يتوجب علينا الذهاب؟ إلى أي حد ينبغي الذهاب؟... أعتقد أنها لحظة رائعة لفيلمي"^(١)

وكما كان متوقعا، فسرعان ما لحقت الصحافة الفرنسية بأندرية فايدا في هذا الاتجاه، وأثقلت كلامه بتعليقات، مبالغ فيها أحيانا، أدت إلى إثارة قلق المخرج إزاء العواقب التي قد تجرّها على علاقته بالحكومة البولندية الجديدة. وهذا ما دفع به إلى التنصل لاحقا، وتأكيد خلوه شريطه من أي دلالة رمزية ذات علاقة بالوضع في بلاده.

"لنتفق بوضوح؛ في الفيلم، دانتون ليس ليش فاليسا، وروبسيار ليس ياروزلسكي! ولا تشير رؤية طوابير على أبواب المحلات الغذائية إلى مصير البولنديين. سنة ١٧٩٣ في باريس، كانت هناك مجاعة. الجميع يعرفون، في بولندا، بأنني وزوجتي كريستينا، من مناضلي حركة التضامن. لا أريد تأويلات تعسفية. نضالنا يوجد في بولندا، وهذا الفيلم أخرج في فرنسا. لقد يسّر لي موضوعه تأمل بعض مظاهر الثورة الفرنسية. وقبل كانون الأول/ديسمبر ١٩٨١، ما كان لهذا التأمل أن يأتي بهذه الدرجة من العمق، هذا كل شيء"^(٢)

(١) كتيب إشهاري نشرته شركة غومون بمناسبة عرض الفيلم.

(٢) لوموند- ٦ كانون الثاني/يناير ١٩٨٣.

طبعاً لا ينبغي المبالغة في التأويل الرمزي لهذه الحكاية، غير أنه من السهل إيجاد عدة تلميحات تدين تسلط الدولة، لا في بولندا وحدها بل في مجمل الدول الاشتراكية آنذاك. ففي محاكمة سياسية، كما كان يحدث غالباً في الدول الاشتراكية، ينطق دانتون برده الشهير: "ليس للشعب سوى عدو واحد خطر، إنه الحكومة"^(١) وثمة أمثلة أخرى عن الرقابة السياسية التي تمارس على صحافة تطمح إلى الحرية؛ والرقابة التي تُسلط على الأعمال الفنية. وهنا يتدخل روبسييار لحذف إحدى الشخصيات من لوحة تذكارية تخلد القَسَم الذي جرى في قاعة لعبة التنس.

لم يكن تناول السينما الأجنبية، طيلة تاريخها، للثورة الفرنسية، في منتهى التنوع أو الاهتمام. وإذا كانت التطورات السياسية في بعض البلدان قد أثرت، بهذا القدر أو ذاك، في النظرة المسلطة على عصر الثورة، فإنها لم تكن حاسمة إلا في القليل النادر. وكانت تلك النظرة تحافظ على مسافة ابتعاد، كما كانت محافظة، أو حتى عدوانية صراحة. وهذا إقرار غريب إذا ما قورن بتأثير الثورة الفرنسية التقدمي والتحديثي في بلدان حديثة العهد، وفي تطور بعضها الآخر. والحال أن السينمائيين الأجانب لم يكرسوا أي فيلم جاد لهذا الموضوع، بل اكتفوا بإدخال تلك المرحلة في أعمال تخيلية كثيرة ما كانت تغلب عليها الفانتازيا كما نسبوا إلى الثورة الفرنسية دوراً تخريبياً مشؤوماً.

وهذا ما يفسر، بلا شك، وجهة النظر التي التزم بها مجمل السينمائيين الانجلوسكسون. ولقد لاحظ المؤرخ جورج لوفيفر أن

(١) هذه الجملة وردت في الحقيقة على لسان سان جوست يوم ١٠ تشرين الأول/أكتوبر ١٧٩٣.

الانجلوسكسون، على عكس الفرنسيين «قاموا بثورتهم ضد الحكم المطلق لصالح الأرستقراطية والبرجوازية مجتمعتين» وهذا ما يفسر أيضاً ذلك الدور التحريضي الذي سيلعبه كتاب توماس كارلايل «تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٣٧). في نظرتهم إلى الثورة الفرنسية، بشكل مباشر أو غير مباشر. فقبل عشرة أعوام من نشر ميشليه لكتابه الشهير الذي يعتبر انجيل كل الجمهوريين الجيدين في نهاية القرن التاسع عشر، زعم كارلايل أن الثورة لم تنجم عن أخطاء الحكم الملكي، أو كفاح الجمعية الوطنية بل تكمن أسبابها في البؤس الشعبي وحده. ولقد رثى لحال الملكية المحتضرة ولم يبدِ أي إعجاب برجال الثورة، ولعن روبسبيار - «ذلك الرجل بسحقته ذات اللون الأخضر البحري» - وأدان كل التجاوزات الإرهابية.

وسوف يتسرب تأثيره في السينمائيين الإنجليز والأمريكيين من خلال رواية تشارلز ديكنز الشهيرة «حكاية مدينتين» - وكان المؤلف قد اعترف باستناده التوثيقي إلى عمل كارلايل - في مختلف اقتباساتها السينمائية. وهذه الرؤية نفسها نجدها في سلسلة المغامرات الروائية التي ألقتها البارونة أوركزي بعنوان «زهرة اللّيلين القرمزية» واستلهمها السينمائيون البريطانيون والأمريكيون. بالنسبة للإنجليز يجد هذا الموقف تفسيره في افتخارهم المشروع بنظامهم الملكي الدستوري الذي أثار آنذاك إعجاب الفلاسفة الفرنسيين. أما كرومويل وتشارلز الأول المسكين، فيفضلون نسيانهما. لكن، كيف يتم نسيان قرون من المنافسة الصدامية، ولا سيما خلال تلك المرحلة التي شنوا فيها حرباً صليبية ضد فرنسا الثورية، ونظموا تحالفات كثيرة من أجل القضاء على العدو التاريخي؟

أما حالة الأمريكيين فتبدو أكثر مفارقة، خصوصاً وأنهم لم يعرفوا النظام الملكي قط، ويدينون باستقلالهم إلى المساعدة العسكرية الفرنسية.

ويبدو أن تلك المساعدة التي قررتها حكومة لويس السادس عشر لا يمكنها تفسير رؤيتهم الخيالية، والحاقدة أحياناً، إزاء الثورة الفرنسية، ولا النزعة العاطفية المبتذلة في فيلم "ماري أنطوانيت" (١٩٣٨). هل يعود ذلك إلى مكابرة غير معلنة لأنهم كانوا الأسبق، ضمن بيان إعلان استقلالهم، في تأكيد "مبدأ الحرية" الذي سوف تعلنه الجمعية التأسيسية الفرنسية لاحقاً؟ ومع أن الأمريكيين لم يغتوا أية فرصة للتباهي بديمقراطيتهم الليبرالية فقد أبدوا دائماً ما يشبه الحنين للوقار الأرستقراطي - وذلك ما نجده في الأفلام التي تمجد "الجنوب" ما قبل الحرب الأهلية. ألا يكون حقدهم العميق على الشيوعية هو الذي دفع بهم إلى رفض كل ما يمت بصلة، قريبة أو بعيدة، إلى ذلك النظام البغيض؟ ألم تتقدم الثورة البلشفية على إيقاع نشيد المارسييز؟

لكن جيран فرنسا، الإيطاليين والألمان، تلقوا صدمات الثورة بشكل مباشر. وكانت جيوش الجمهورية قد صوّرت لهم إعلان حقوق الإنسان. وكثيراً ما احتفل بوصولهم المظفر على أنه مسيرة تحريرية، إذ تغنى غوته بذلك، وتحول غزو ميلانو إلى استقبال وتمجيد. ولم يتبق شئ من تلك الحماسة وذلك التمجيد، في الأفلام النادرة التي غطت تلك المرحلة. غير أن السياق السياسي والاجتماعي يفسر قلة الحماسة؛ ذلك أن إيطاليا الكاثوليكية لم تغفر قط لفرنسا سياستها المعادية لرجال الدين، وهذا ما تعرضت إليه الأفلام البدائية العديدة التي تبنت القضية الفاندية. ثم جاءت الفاشية القومية ومناهضة الشيوعية لتدين تلك المرحلة الثورية. وعندما عادت الديمقراطية إلى هذا البلد المدمر صارت الثورة لا تشكل سوى مبرر للاستعادات التاريخية المغامراتية والمبسطة. أما الألمان فلم يهتموا بها إلا مؤقتاً، في بداية حكومة فايمار، لتقديم أفلام تاريخية فرجوية لا تخلو من

نوايا تهكمية، تجربها الاضطرابات الناجمة عن المد الشيوعي. وكان ذلك مجرد اختراق صغير سوف تتولى النازية منعه.

ويبقى مثال السينما السوفياتية؛ فهي السينما الوحيدة التي مجدت الثورة الفرنسية. ألم يكن لينين يستشهد بالثورة الفرنسية الكبرى ويمتدح أعمال اليقاقة من أجل ثورة بروليتارية حقيقية؟ أليس هو القائل: "إن العظمة التاريخية التي يمثلها اليقاقة الحقيقيون، يقاقة ١٧٩٣، تكمن في أنهم كانوا "يقاقة مع الشعب"، مع الأغلبية الثورية، مع الطبقات الثورية الطليعية في عصرهم". ومع ذلك لم يعمد أي فيلم سوفياتي إلى تفسير هذه الإحالات للشعب الروسي... ولا شك أن التاريخ السياسي للإتحاد السوفياتي هو الذي يستطيع تفسير هذا النقص. ولو عاش لينين أكثر لتحقق ذلك. غير أنه مات في كانون الثاني/يناير ١٩٢٤، أي عشية الازدهار الفني والايديولوجي للسينما السوفياتية، فاسحاً المجال أمام مخاطر سياسية رهيبة.

تسبب الصراع الذي أوصل ستالين إلى السلطة في تصفية تروتسكي رائد الثورة المستمرة. وهذا الصراع والحقد المتبادلان أدبا إلى تغيير الكثير من وجهات النظر. وفي كتابه الانتقامي "الثورة المفقودة" (١٩٣٦) أدان تروتسكي التحريف الستاليني مطلقاً عليه "الترميذور السوفياتي" وحدده بكونه انتصاراً للبرروقراطية المطلقة على الجماهير. وأوضح: "كان ستالين وجهاً من الصف الثاني أمام الجماهير والثورة، وتكشف عن كونه قائداً لا يمتاز بالبروقراطية الترميدورية، وأول الترميدوريين". ألا يجعله هذا الكلام يتماهى مع ضحايا الترميدور الفرنسي؟ ألا يؤدي الاحتفاء بـ "يقاقة ١٧٩٣" وأتباع روبسبيار وسان جوست، إلى تبرير تصورات تروتسكي،

موضوع النزاع؟ وهكذا تم صرف نظر السينما السوفياتية الفتية، في مرحلتها الأكثر حيوية وثورية، عن كل استحضار تاريخي ملتزم وغنائي وحماسي لـ"الثورة الفرنسية الكبرى" التي استلهمها لينين. أما النزعة القومية، والمشاكل الداخلية التي لا تحصى، فقد تولّت ما تبقى...

تساؤلات بمثابة خاتمة

هذه الحصيلة التي قد تبدو مخيبة لأمال البعض، إذا تمت مقارنة المردود السينمائي عن الثورة الفرنسية بالواقع التاريخي وتأثيراته الشاسعة، يطرح، في النهاية، مسألة في غاية الأهمية: وهل يمكن دور السينما في نقل حقيقة الأحداث بأكثر دقة ممكنة؟ ألا يمكن للفن السابع بدوره، أن يطالب، كسائر الفنون الأخرى، بحق المؤلفين والمخرجين في الرؤية الدرامية، وحققهم في التأويل الحر، وباختصار: حقهم في التخيل؟ ألا يُسمح للسينمائي الشاب بما سمح به للأدب والمسرح وكل الأشكال الفنية الأخرى، عبر الأزمنة؟ حتى أن المؤرخين أنفسهم برهنوا على تنوع في تأويل تلك الوقائع التاريخية، ولا سيما في ما يتعلق بالثورة الفرنسية!

وفي مجال آخر، إذا استنكرنا تحريف الآخرين أو إزدراءهم لبعض الصفحات المشرقة في تاريخ فرنسا، ألم يكن ذلك شأن الفرنسيين أيضاً إزاء تاريخ الآخرين؟ فقد مرت فترة من الزمن كانت "الموضة" فيها تتمثل في الحنين إلى روسيا القديمة، و "لذة العيش" في عصر تولي، مع ما خالطه من مآسٍ سياسية وعاطفية. ولو عدنا اليوم إلى تلك الاستعدادات التاريخية لوجدنا أن السينمائيين اعتمدوا، في إخراجهم، على جموع الخيال أكثر من اعتمادهم على المعلومات التاريخية الحقيقية. ومن دون منافسة الهذيان التخيلي لـدى سترنبرغ في "الامبراطورة الحمراء" فقد سعى واضعو

سيناريوهات "كاتيا" و "تاراكوفا" إلى تقديم حكاية قابلة لإثارة مشاعر أوسع جمهور ممكن، باستخدام القواعد الدرامية التي كانت متوحّاة آنذاك.

فلم لا يكون ذلك هو الشأن بالنسبة للثورة الفرنسية؟ ألا تفسر القواعد الدرامية الرائجة آنذاك، أسباب هذه الرؤية أو تلك، واختيار هذه الأحداث أو تلك، سواء أكانت "مرتبة ترتيباً خاصاً" أم متخيلة تماماً؟ إن التصورات الفنية التي تخضع لها السينما في كل بلد، وغالباً ما يكون ذلك بطريقة لا واعية، تتوقف على العقلية السائدة في وقتها، وعلى "الذوق الدارج"، بمقدار توقفها على المناخ الاجتماعي والسياسي المهيمن. ولا شك أن هذا الأخير قد حدد "المواضيع" المختارة وطريقة تناولها. لكن الشكل الميلودرامي الذي تمت به معالجة المواضيع - سواء أكان تعليمياً أم تهكمياً - وبالتالي تأثيره العاطفي فيها - سواء تواصل أم انقطع - ألا يتوقف بدوره على تطور طريقة التصور (الأصيلة أو الكلاسيكية أو الساخرة) التي استخدمها المخرجون في عصرهم؟

يبدو أن هذا المظهر كان حاسماً وبالتالي لا ينبغي إهماله.

فيلموغرافيا

تعتمد هذه الفيلموغرافيا (لائحة الأفلام) على أعمال منشورة ولا سيما "الفيلموغرافيا العالمية" لجان ميتري، وتم استكمالها بالمعلومات التي وردت في الصحف والمجلات والكatalogات المشار إليها في البيبليوغرافيا العامة. المثبتة في نهاية هذا الكتاب؛ أي بعد هذه اللائحة مباشرة. ورغم العناية الفائقة في إعداد هذه الفيلموغرافيا لا نستبعد وقوع أخطاء، أو إسقاط بعض العناوين، خاصة بالنسبة لأفلام المرحلة البدائية. ويعود ذلك إلى صعوبة الوصول إلى المصادر، وإلى كون تلك المصادر نفسها تشكو من الإيجاز والتقطع، وأحيانا من الأخطاء. ويستند التدقيق في هذه المرحلة إلى أعمال هنري بوسكيه وريمون شيرا. ونشير أخيراً إلى أنه لم يتم الاحتفاظ هنا إلا بالأفلام الطويلة التي تجري أحداثها عشية الثورة أو تتخللها، والتي تشير إليها صراحة. أما الأفلام التلفزيونية فلم يتم إدراجها بسبب مظهرها الزائل.

الأفلام الفرنسية

١٨٩٧- موت روبسبيار- كاتالوج لومبار رقم ٧٤٨ (١٧ مترًا)

- موت مارا- كاتالوج لومبار رقم ٧٤٩ (١٧ مترًا)

١٨٩٨- بونابرت على جسر أركول - كاتالوج غومون رقم ١٣١

- روجيه دي ليسل ينشد المارسييز - كاتالوج غومون.

١٩٠٣ - الملحمة النابليونية - كاتالوج باتيه رقم ٩٨٢

مشاهد تاريخية في جزئين و ١٥ لوحة

إخراج: فرديناند زيك و لوسيان نونغيه.

الموضوع: ١- نابليون بونابرت. ٢- بونابرت على جسر أركول. ٣- حملة مصر. الأهرامات.

- ماري أنطوانيت - كاتالوج باتيه رقم ١٠٢٣ (١٢٥ مترًا)

مسرحية تاريخية في تسع لوحات.

إخراج: ؟

الموضوع: ١ - حفلة في تريانون. ٢ - رقصة ثلاثية. ٣- تناول الطعام على

العشب. ٤- لعبة الغميضة. ٥- موعد غرامي. ٦- الثورة؛ احتلال

سجن الباستيل. ٧- سجن التامبيل. ٨- أمام المحكمة. ٩-

المشقة.

١٩٠٧- تحت الرعب - كاتالوج غومون رقم ١٨٢٦ (١٥٤ مترًا)

(حكاية تاريخية عن الثورة الفرنسية)

إخراج: ؟

الموضوع: ؟

١٩٠٨- شارلوت كورداي - (SCAGL = الشركة السينماتوغرافية للمؤلفين

ورجال الأدب)- وشركة Pathe (١٢٤ مترًا)

إخراج: كميل دي مورلون(؟) جورج دنيولا(؟)

الموضوع: اتخاذ القرار؛ اعتقال مارا؛ محاكمته وإعدامه.

مجنون المرتفع الصخري- لوكس (٢٥٤ مترًا)

(حلقة من حلقات الثورة الفرنسية)

إخراج: جيرار بوجوا

تمثيل: ؟

الموضوع: ؟

- لويس السابع عشر- لوكس (١٩٦ مترًا)

إخراج: جيرار بوجوا (؟)

تمثيل: ؟

الموضوع: ؟

- العربية الأخيرة - (SCAGL و باتيه)

سيناريو وإخراج: ألبير كابلاني

تمثيل: جاك غريتيلا، شارل دي روشفور (في دور سان جوست) هنري
كراوس، يول كابلاتي، ماري فنتورا...
الموضوع: نهاية حكم الرعب.

١٩٠٩- قارع الطبل الصغير في العام ٩٢ - غومون (١٦٢ متراً)
إخراج: إتيان آرنو
تمثيل: ؟
الموضوع: ؟

- الفانديّة - لوكس (٢٩٩ متراً)
إخراج: جيرار بورجوا
تمثيل: فولبير، كور، ماري لوران، مدام جوردان.
الموضوع: ؟

- بارا، قارع الطبل الصغير في الجمهورية - لوكس (١٧٣ متراً)
إخراج: جيرار بورجوا
تمثيل: ؟
الموضوع: حياة البطل الصغير وموته خلال حرب الفانديه.

- ترميدور العام الثاني - غومون رقم ٢١٧ (١٨٣ متراً)
سيناريو: م. باهيه عن قصة للكاتب أناتول فرانس.
إخراج: موريس دي فيرودي.
تمثيل: مدام بيرتان، ميليه، شاربانتيه، دونلي.
الموضوع: شيخ يلاحقه الثوار فيلتجئ إلى فندق خاص.

- أندريه شينييه - غومون (٣٤٩ مترًا)

إخراج: ليونس بيريه(?)

تمثيل: رونييه نافار " الدكتور مقصلة "...

الموضوع: الشاعر ضحية المقصلة ؛ وكان قد تنبأ باستخداماتها المشؤومة.

- في زمن الحركة الشوانية - غومون (٢٨٧ مترًا)

إخراج: لويس فوياد (?)

تمثيل: رونييه كارل، جورج فاغ، لويترز مورا، ليونس بيريه، أليس تيسو...

- وجهًا لوجه - إكلير (عن حرب الفانديه)

إخراج: ؟

تمثيل: أ. فولبير

الموضوع: قائد شواني يحكم على ابنه بالإعدام لأنه التحق بالجمهوريين.

١٩١٠- تحت حكم الرعب - SCAGL و باتيه (رقم ٣٤٤٩)

سيناريو وإخراج: ألبير كابلاني

تمثيل: جاك غروتيللا، هنري دي فونتان.

الموضوع: ابن الصياد يعترف بالجميل وينقذ أحد النبلاء ثم يتزوج ابنته.

- مغامرة سرية للماري أنطوانيت- سيري دار(سلسلة الفن)

SAPF (٣٩٠ مترًا)

سيناريو وإخراج: كميل دي مورلون

تمثيل: مدام فرانكيه (ماري أنطوانيت)

الموضوع: ضابط يعشق الملكة ويحاول إنقاذها وهي في طريقها إلى المقصلة.

- مدام دو باري- SCAGL وباتيه

سيناريو وإخراج : كميل دي مورلون

تمثيل : ليونتين ماسار

الموضوع : حياة المحظية الشهيرة وموتها.

- الهارب من قصر التويليري - SCAGL وباتيه (٢٢٠ مترًا)

سيناريو : ج.غان

إخراج : ألبير كابلاني

تمثيل : جورج غرون(الكونت) غابرييل روبين(مدام إليوت) شاموروا، جان

غارا، سوزان أفريل...

الموضوع : أحد النبلاء يجلب إليه غضب الشعب لأنه أراد حماية العائلة

المالكة إثر احتلال قصر التويليري.

- لويس دي سان جوست -أكاد-إكلير(٢٧٢ مترًا)

إخراج : فكتوران جاسيه

تمثيل : ؟

الموضوع : سان جوست يتولى المحافظة على ثروة مركزيز شاب كان قد قتل

أمه.

- شهيدة الحب - إكلير (عن حرب الفانديه)

إخراج : ؟

تمثيل : ؟

الموضوع : ابنة قائد شواني تهرب الملازم الجمهوري الذي تحبه ثم تتناول

السّم.

- مَهر الغابة - غومون رقم ٢٩٥١ (١٢٤ مترًا)

إخراج: لويس فوياد

الموضوع: ابنة نبيل أفقرته الثورة، تتزوج جارها الجمهوري الغني بفضل العثور على علبة حلي.

استسلام فردان - فيلم دار (٢٩٠ مترًا)،

(الثورة الفرنسية سنة ١٧٩٢)

إخراج: أندريه كالمات

تمثيل: فيليب غارنييه، جورج دوريفال...

الموضوع: الدفاع البطولي للجيش الجمهوري عن هذا الموقع المنيع.

- مدموازيل دي سومبروي - غومون رقم ٣٢١١ (٢١٠ أمتار)

إخراج: إتيان آرنو

تمثيل: ؟

الموضوع: ابنة حاكم الأنغاليد تنقذ والدها بفضل استجابتها-مكرهة- لشرب كوب من الدم.

- نهاية حكم ملكي - فيلم دار

سيناريو: هنري لافودان

إخراج: أندريه كالمات

تمثيل: بيرت بوفي، بلانش دوفرين، كليمون

الموضوع: هروب العائلة المالكة واعتقالها في فاران.

١٩١١- مدام تاليان- باتيه (٢١٠ أمتار)

(فصل من فصول الثورة الفرنسية ١٧٩٤)

سيناريو: كميل دي موران اقتباساً عن ف. ساردو
إخراج: ألبير كابلاني
تمثيل: ستاسيا نايباركوفسكا، هنري كراوس، ليون برنار، جورج فاغ، بول
كابلاني، بيرت بوفي...
الموضوع: زواج المركيزة دي فونتناي من تاليان ؛ شهادتها وتآلقها أثناء
حكم المديرين.

قضية بريد ليون - SCAGL وباتيه (٧٨٠ متراً)
سيناريو: ألبير كابلاني عن مسرحية لمورو، وسيرودان، وديلاكور.
إخراج: ألبير كابلاني
تمثيل: رافيه، بول كابلاني، ديودوني، جورج تريفييل، أندريه باسكال...
الموضوع: استحضار خطأ العدالة الشهير إبان حكومة المديرين.
ملاحظة: في العام ١٩٠٣ أخرجت أليس غي، عن شركة غومون، شريطاً
قصيراً تستحضر فيه الهجوم على بريد ليون.

- كميل دي مولان - فيلم دار (٤٠٠ متر)،
(فصل من فصول الثورة الفرنسية)

سيناريو: هنري بوكثال
إخراج: أندريه كالمات و هنري بوكثال
تمثيل: ليتز(روبيسيان) ديجورج(دانتون) لارا (لوسيل دي مولان) ديهلي ()
كميل ديمولان (الموضوع: مواقف الصحفي الشهير ومعارضته
لروبيسيار ثم إعدامه مع صديقه دانتون.

- مدام سان جين - فيلم دار
سيناريو: بول غافو عن مسرحية ل. ف. ساردو وإميل مورو

إخراج: غاستون كالميت، هنري ديفونتان
تمثيل: ريجان (كاترين) إدمون دوكان(نابليون) بول فيل (بونابرت) جورج
دوريفال، ماتيلون، إيمي دي رينال...
الموضوع: غسالة الثياب كاترين هوبشر تخبئ أحد النبلاء يوم ١٠
آب/أغسطس ١٧٩٢ .

١٩١١- من أجل الوطن - فيلم دار (٢٩٢ متراً)
(فصل من فصول الثورة الفرنسية)

إخراج: ؟
تمثيل: ؟
الموضوع: ؟

- حلم لاعب - باتيه (٤٠٠ متر) سيني دراما له. لوگران
تمثيل: الممثل الإيمائي سيفيران وفرقة.
الموضوع: مغامرات لاعب أثناء حكم المديرين.

- قارعو الطبل الستة الصغار -SCAGL و باتيه (٢٨٥ متراً)
(مسيحور العام الثاني)

سيناريو: ليون هينيك

إخراج: ؟
تمثيل: ؟

الموضوع: ستة من قارعي الطبول الصغار يُعتقلون بتهمة النشل ويُحكم
عليهم بالإعدام، لكن الكولونيل يصفح عنهم.

١٩١٢- نهاية روبسييار -SCAGL و باتيه (٤٢٥ مترًا باتيه كولور)

(أحد فصول الثورة الفرنسية؛ ٩ ترميدور العام الثاني)

سيناريو: ميشال كاريه

إخراج: أليير كابلاتي

تمثيل: جورج سايار(روبسييار) جاك غروتيل(تاليان)الآنسة فانتورا(مدام تاليان)...

الموضوع: قصة الحب التي جمعت بين تاليان وتيريزا، الحقد على روبسييار، مؤامرة ٩ ترميدور ونهاية الدكتاتور.

- أسطورة المرأة -SCAGL وباتيه (٣١٥ مترًا) (مشاهد من الثورة الفرنسية ١٧٩٣)

إخراج: ؟

تمثيل: ؟

الموضوع: نبيل شاب يخفي موفدًا ملكيًا فيعدمهما الجمهوريون.

في خدمة سيده -SCAGL وباتيه (٢٧٠ مترًا)،
(عن حركة التمرد الشوانية)

سيناريو: لافييجوري

تمثيل: هنري بونفاليه، جان ديد، الآنسة بيارى

الموضوع: ابنة كبير الصيادين تسهل هروب سيدها ثم تتزوجه لدى عودته من المنفى.

- صندوق المهاجرة - غومون (٥٧٠ مترًا)

سيناريو وإخراج: لويس فوياد

تمثيل: رونييه نافار، رونييه كارل، بول مانسون، جورج تريفل، بريون

الموضوع: خادمة وفية تخبئ حلي سيدتها المجبرة على الهجرة.

- المارسييز - شركة غومون

إخراج: إتيان آرنو

تمثيل: ؟

الموضوع: ؟

- أبو الهول - إكلير (٥٨٨ مترًا)

إخراج: جاسيه ؟ شوتار ؟

تمثيل: جوزيت أندريو، سوزان كروسنيه، شارل كراوس

الموضوع: مركيزة ينقذها كابتن من هيجان الثاثرين سنة ١٧٩٣ ثم تلتقيه في
ساحة المعركة.

- المارسييز - مونديال فيلم

إخراج: إميل شوتار

تمثيل: جورج فاغ، جورج دوريفال، هنري روسال، إيمي لين.

ملاحظة: يقدم جان ميترى معلومات مختلفة حول هذا الفيلم، ولم يتم
العثور عليها في المصادر: إنتاج أكاد- إكلير؛ سيناريو ج.
دسبارياس؛ تمثيل: إميل كوبيس، هنري روسال، دوريفال،
إيمي لين، إلخ...

- أندريه شينييه - غومون (دراما ضخمة عن الثورة)

إخراج: ؟

تمثيل: جورج فاغ (في دور الشاعر أندريه شينييه)، ليونس بيريه، إدمون
بريرون، مورييس فينو، رونييه كارل

ملاحظة: هذه النسخة الجديدة عرضت في قاعة غومون بالاس خلال شهر أيار/مايو ١٩١٢ وكثيراً ما تنسب إلى لويس فوياد.

- لوسي المتفانية - غومون

إخراج: ؟

تمثيل: ؟

الموضوع: ممثلة في المسرح تضحي بنفسها من أجل منافسة لها. وكانت قد وشت بها.

- فارس البيت الأحمر - SCAGL وباتيه (٢٢٥٠ متراً)

سيناريو وإخراج: ألبير كابلاني عن ألكسندر دوما

تمثيل: بول اسكوفيه (فارس البيت الأحمر) ليئا بترون (ماري أنطوانيت) ، ماري لويز درفال...

الموضوع: قصة متخيلة عن محاولة فارس روجفيل تهريب الملكة ماري أنطوانيت من سجن التامبل.

١٩١٤ - الشواني - فيلم دار (٦٠٠ متر)

سيناريو: ج. راينو

إخراج: بيار بريصول

تمثيل: مارسيل تالمون، ريشار، بري، إيفون هارنولد

الموضوع: ابن وكيل ملكي يتعلق بابنة المالك الجمهوري الجديد، وتحول دونهما الحرب.

- ثلاثة وتسعون - SCAGL وباتيه

سيناريو: ألكسندر آرنو عن رواية لفكتور هيغو بالعنوان نفسه.

إخراج: ألبير كابلاتي (وأكملة أندريه أنطوان سنة ١٩١٧)
تمثيل: هنري كراوس، بول كابلاتي، فيليب غارنييه، شارلوت باربييه-
كراوس، ماكس شارلييه...
الموضوع: مأساة ابن أخت أحد النبلاء الفانديين، يقنعه قس تقديمي،
فيلتحق بالجمهوريين، ويموت الإثنان أثناء حركة التمرد
الفاندية.

١٩٢١- فرخ النسر - شريط في ١٢ حلقة (حوالي ٩٩٢٥ مترًا)
إنتاج: شركة سيني رومون (رونيه نافار)
سيناريو: أرتور برنارد
إخراج: إميل كيهنس. المدير الفني: رونيه نافار
تمثيل: سوزي برهم، إميل دران، سيليا كليرنيه، سيبريان جيل، أندريه
مارني
الموضوع: شريط-مسلسل يبدأ بسقوط الملكية ثم حلول حكومة الرعب. ١-
الملازم بونايرت. ٢- طفل السجون.

١٩٢٢- جوسلين - (٢٤٠٠ متر)
إنتاج: غومون
إخراج: ليون بواربييه عن قصيدة الشاعر لامرتين.
تمثيل: أرمون تالييه (جوسلين) لورانس ميرغا (لورنس) روجيه كارل (الراهب) بيار بلانشار (لامرتين) تومي بوردل (الجلاد)...
الموضوع: اضطهاد الرهبانيات الدينية خلال حكم الرعب.

١٩٢٣- قضية بريد ليون - (٣ حلقات ٧١٠٠ متر)
إنتاج: غومون

سيناريو: ليون بواربييه اقتباسا عن مكسيم فالوريس ومارك ماريو وملفات
قصر العدالة.

إخراج: ليون بواربييه
تمثيل: روجيه كارل، دانيال مانداي، إميل سان أوبير، مارسيل بوردال...
الموضوع: تقديم القضية الشهيرة على خلفية ميلودرامية، مع الإشارة إلى
حكومة المديرين.

- الكونت دي غريوليه (١٥٠٠ متر) أوبرا هزلية تجمع بين التمثيل
والغناء في مقدمة وثلاثة فصول.
سيناريو وإخراج: راؤول غريموان- سانسون وجاك اسناردون.
تمثيل: بيار برتان، جاك اسناردون، مدام فرنكوني...
الموضوع: في شهر تموز/يوليو ١٧٩٣ يحرق الثوار قصر الكونت يوم تعديد
ابنه.

- الطفل الملك - فيلم في ٨ حلقات.
إنتاج: شركة سيني رومون (جان سابين)
قصة وسيناريو: بيار جيل
إخراج: جان كام بمساعدة السيدة هنرييت كام.
تمثيل: أندريه ليونل (ماري أنطوانيت) لويس سانس (لويس السادس
عشر) جورج فولتييه (الكونت دي فيرسن) مرغريت مادي،
جورجيت سوريل، جان مونييه (ولي العهد)...
موضوع الحلقات: ١-يقظة العمالقة. ٢-الخزانة الحديدية. ٣- رسالة
الإمبراطور. ٤-مأساة فاران. ٥- بيت العجوزين. ٦- اليتيمتان.
٧- كيد النساء. ٨- لازار هوش.

ملاحظة: فيلم مسلسل ينجح في عرض أهم الأحداث الثورية الكبرى من ١٧٨٩ إلى ١٧٩٤.

١٩٢٥- مدام سان جين (٣٠٠٠ متر)

إنتاج: بارامونت

سيناريو: فورست هالسي وليونس بيريه اقتباساً عن ف. ساردو و أ. مورو

إخراج: ليونس بيريه

ديكور: هنري مينيسييه

تمثيل: غلوريا سواسون، مدام فيشورا (ماري أنطوانيت) سوزان تالبا

(جوزفين دي بوارني) لويس سانس (لويس السادس عشر) جان

لوريت (بونابرت) جوزيه رولان (روسيان)

الموضوع: الاستيلاء على قصر التويليري.

- المصير

إنتاج: لوتاس فيلم

سيناريو وإخراج: هنري روسال

تمثيل: جان نابليون ميشال (بونابرت) رونييه مونتييس (باراس) جيمس

ديفيزا (تاليان) سوزي بيارسن (مدام تاليان) آدي كريستو، لوسي

كاري...

الموضوع: حكومة المديرين وحملة إيطاليا من خلال مغامرات عاطفية.

- آخر آل كابندو

إنتاج: الوكالة السينمائية العامة

سيناريو: جان مانوسي عن رواية لأوجين باربييه

إخراج: جان مانوسي

تمثيل: جان ديلى، فكتور بريلى، آرليت سترازي...
الموضوع: حكاية خيالية أيام الثورة: ابن نبيل ينتقل إلى صفوف
الجمهوريين بسبب الحب.

١٩٢٥- الرحلة الخيالية

سيناريو وإخراج: رونيه كلير
ملاحظة: في مقطع قصير يتم التعرض إلى الثورة: يزور البطل متحف
غريغان ويكاد يُقدّم إلى المقصلة عند انعقاد محكمة ثورية
من...الشمع!

١٩٢٥-١٩٢٦ - نابليون

كما رآه المخرج آبل غانس ضمن ملحمة سينمائية في ٦ حلقات (١٩٧٠٠
متى)

إنتاج: شركة فيلم نابليون، الشركة العامة للأفلام
سيناريو وإخراج: آبل غانس، مساعد مخرج: أ. فولكوف، وف.
تورجنسكي.

ديكور: ألكسندر بينوا، جاكوري، إيفان لوشاكوف...
تمثيل: يوجيني بوفيه، فلاديمير رودنكو، ألبير ديودوني، جان كويتزكي،
أنطون آر تو، إدمون فان ديل، موريس شولتز، لويس سانس،
سوزان بيانكيتي...

موضوع الحلقات: شباب بوناپرت، المارسييز في نادي الكوردوليه، في
جزيرة كورسيكا ١٧٩٢، سقوط الجيرونديين، طولون وما بعد
الاستيلاء عليها، حكومة الرعب، شارلوت كورداي تغتال مارا،
انطلاق الجيش في حملة إيطاليا.

١٩٢٦- جان شوان (شريط في ٨ حلقات)

إنتاج: شركة سيني رومون
قصة وسيناريو: أرتور برنيد
إخراج: لويترز مورا
تمثيل: موريس شوتز (في دور جان كوتيرو المعروف باسم: الشواني) موريس
لاغروني، دانيال مونداي، تومي بوردال، جان ديوكور...
موضوع الحلقات: ١- الوطن في خطر. ٢- معركة القلوب. ٣- على جسر
بيرمل. ٤- الرهينة. ٥- المواطنة ماريز فلوريس. ٦- لجنة الخلاص
الوطني. ٧- كهف الجنيات. ٨- جنود فرنسا.

١٩٢٧- مدام ريكاميه

إنتاج: فرنكوفيلم
سيناريو: غاستون رافيل
إخراج: غاستون رافيل
ديكور: طوني لوكان
تمثيل: ماري بل (مدام ريكاميه) فرانسواز روساي (مدام دي ستال) أندريه
برايون (كارولين بونايرت) إميل دراي (نابليون بونايرت) جان
ديوكور (شاتوبريان)...
الموضوع: مدام ريكاميه العجوز تتذكر حياتها، وتجري الأحداث، في بعض
المشاهد، إبّان حكم الرعب.

١٩٢٩- عِقدُ الملكة

إنتاج: غومون- فرنكوفيلم-أوبير
سيناريو: غاستون رافيل و طوني لوكان، عن ألكسندر دوما وفرنك برنتانو
إخراج: غاستون رافيل

ديكور: طوني لوكان
تمثيل: ديانا كارين (ماري أنطوانيت) مارسيل جفرسون، هنري هرمان
(لويس السادس عشر) جورج لان...
الموضوع: قصة العَقد الشهيرة مع إشارة إلى الثورة الفرنسية.

١٩٢٩- كاغليوسترو

إخراج: ريتشارد أوزوالد
ملاحظة: في هذا الفيلم الذي صُوّر في فرنسا، يتنبأ بطل الفيلم كاغليوسترو،
لماري أنطوانيت، بالموت على المشنقة. ويظهر المشهد في ومضة
سريعة.

١٩٣٢- دانتون

إنتاج: بيار غيرلي
سيناريو: بيار غيرلي
إخراج: أندريه روبو
ديكور: ألكسندر ترونر
تمثيل: جاك غريتيللا (دانتون) أندريه فوشيه، أندريه دوكري، سيمون
روفيار، تومي بورديل...
الموضوع: حياة دانتون الخاصة والعامة، محاكمته وإعدامه.

١٩٣٣- جوسلين (٨٦ دقيقة)

إنتاج: بيار غيرلي
سيناريو وإخراج: بيار غيرلي عن لامرتين
موسيقى: جان جاك غرونغفالد

تمثيل: سمسون فانسيلير، مرغريت فانتنيرغر، جاكلين كارلييه، ليزا أوبرتان...

الموضوع: صيغة شعرية ناطقة؛ يرد ذكر الثورة عند اغتيال طالبات المدرسة الإكليركية.

١٩٣٥- نابليون بونابرت (١٤٠ دقيقة)

إنتاج: هكتور دي بيارن (ماجستيك فيلم)

سيناريو وحوار وإخراج: آبل غانس

موسيقى: هنري فردان

تمثيل: دبلجة ممثلي الفيلم الصامت. وفي المشاهد الجديدة التي أضيفت لاحقاً: جورج مولوا، جوزيه سكنكل، مارسيل ديلاتر، سيلفي غانس...

الموضوع: سنة ١٨١٥ يروي بعض الناجين من حروب الثورة حكاية نابليون بونابرت على مسامع عدد من الشباب المتحمسين: المارسييز في نادي الكوردولييه، كورسيكا، سقوط الجيرونديين، حكومة الرعب، حملة إيطاليا...

١٩٣٥- غاسبار دي بيس (١١٠ دقائق)

إنتاج: هيفون فيلم

سيناريو وحوار: كارلو ريم عن رواية لجان إيكار

إخراج: أندريه هيفون

موسيقى: جاك جانان

تمثيل: برفال، ريمو، أنطوان باليتري، روبير فاتينييه، بيار جوفينييه، بول أميوت...

الموضوع: حياة غاسبار قاطع الطرق وموته عشية الثورة التي يعلن ميرابو عن اقترابها...

– ابنة مدام أنغو (٨٥ دقيقة)

إنتاج: الشركة الفرنسية للإنتاج السينمائي
سيناريو وحوار: جان جاك برنار عن أوبريت لكينفيل وكونغ وسيرودان
إخراج: جان برنار ديروسن
ديكور: جان دوارينو
موسيقى: شارل لوكوك
تمثيل: مونيكيللا، أندريه بوجيه، جان أكستاباس، ريمون كورداي، هنري
مارشون، جورج كوكان...
الموضوع: استعادة فانتازية لشخصية آنج بيتو، الداعية الملكية أيام الثورة.

جواهر التاج (١٢٠ د)

إنتاج: أمبيريا فيلم، سينيا
سيناريو وحوار: ساشا غيتري
إخراج: كريستيان جاك
ديكور: جان بيريه
موسيقى: جان فرانسيه
تمثيل: ساشا غيتري (باراس) جان لويس بارو (نابليون بونابرت) جاكليين
ديلوباك، سيمون رونان...
الموضوع: حكاية خيالية عن جواهر التاج الإنكليزي، بعض المشاهد تعود إلى
مرحلة الثورة الفرنسية.

قضية بريد ليون (١٠٢ د)

إنتاج: موريس ليمان
سيناريو: جان أورنش وكلود أوتان لارا؛ عن ميلودراما لمورو وسيرودان
وديلاكور

حوار: جاك بريغير
إخراج: موريس ليمان بمساعدة كلود أوتان لارا
ديكور: جاك كراوس
موسيقى: لويس بيدتس
تمثيل: بيار بلانشار، دورفيل، بيار الكوفر، جان تيسييه، جان بيريه،
أندريه نويل...
الموضوع: اقتباس جديد للميلودراما الشهيرة، مع إشارات متقطعة إلى الثورة
الفرنسية.

١٩٣٧- المارسييز (١٣٠ د)

إنتاج: شركة إنتاج واستغلال فيلم المارسييز
سيناريو: جان رينوار، كارل كوك، مارتل دريفوس
حوار وإخراج: جان رينوار
ديكور: جورج فاكيفتش، ليون بارساك، جان بيريه
موسيقى: جوزيف كوسما وموسيقى المرحلة.
تمثيل: بيار رينوار (لويس السادس عشر) ليز دالامار (ماري أنطوانيت)
إيليزا رويس، جرمان ليفويور...
الموضوع: قصة فوج المتطوعين المارسييليين ونهاية الحكم الملكي، يوم ١٠
آب/أغسطس ١٧٩٢.

١٩٣٨- صعود الشانزيليزي (١٠٠ د)

إنتاج: سينيا
سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري
موسيقى: أدولف بورشار

تمثيل: رونيه فوشوا، ميلا بارلي، جان هيباي، آنا سكوت، كلاري مونتان...

الموضوع: تاريخ الشارع الباريسي الشهير، أحد مقاطع الفيلم يستحضر مرحلة "الفاران" ويقدم شخصية مارا والحائكات.

١٩٣٩- تحيا الأمة (قارعو الطبل الثلاثة - ٩٠ دقيقة)

إنتاج:

سيناريو وحوار: هنري ديبوي مازويل؛ عن مسرحية إذاعية لرونيه جان وبيار مارييل

إخراج: موريس دي كاننج

موسيقى: هنري فردان

تمثيل: جان يونيل، جاك بريكور، ميشال ريتو، جان بارا، مادلين صوريا...

الموضوع: المقطع الأخير (الذي أُضيف لاحقًا) من نشيد المارسييز، والمتطوعون سنة ١٧٩٢.

مصير ديزيرييه كلاري الأسطوري (١١٧ د)

إنتاج: CCFC

سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري

ديكور: جاك كولبييه

موسيقى: أدولف بورشار

تمثيل: جنيفيف غيتري، جان لويس بارو، ليز دولامار، إيفيت لوبون، إيمي كلاريون...

الموضوع: خطوبة جوزيف بوناپرت وجولي كلاري، وأخت الأخيرة مع نابليون بوناپرت الذي يتركها من أجل جوزفين.

١٩٤٤- بامبلا، أولغز سجن التامبل (١٠٩ د)

إنتاج: SPG - كميل تراميشال

سيناريو واقتباس وحوار: بيار ليترانغير عن مسرحية لساردو

إخراج: بيار دي هيران

ديكور: لوران كينيون

موسيقى: موريس تيريه

تمثيل: رونيه سان سير، فرناند غرافي، جورج مارشال، جاك فاران، سيرج

إمريش...

الموضوع: حكاية خيالية عن اختطاف الملكيين لولي العهد.

١٩٤٦- الشؤانيون (٩٩ د)

إنتاج: جورج لوگران

سيناريو واقتباس وحوار: شارل سباك

إخراج: هنري كالف

ديكور: روبر دومنيل

موسيقى: جوزيف كوسما

تمثيل: جان ماريه، مادلين لوبو، مادلين روبنسون، جورج بوليه، جان

بروشار...

الموضوع: دراما عاطفية إبان حركة التمرد الفاندية الثالثة سنة ١٧٩٩.

١٩٥٠- كارولين العزيزة (١٤٠ د)

إنتاج: غومون

سيناريو واقتباس وحوار: جان آنويل عن رواية لسيميل سان لوران

إخراج: ريشار بوتيه

ديكور: جاك كراوس

تمثيل: مارتين كارول، ماري ديا، جاك دكمين، جاك فاران، كوليت ريجيس...
الموضوع: مغامرات خيالية لفتاة أرستقراطية خلال أهوال حكومة الرعب.

١٩٥١- جوسلين (٩٦ د)

إنتاج: بانتيون
سيناريو: دانيال جيرار عن لامرتين
إخراج: جاك دي كازمبروت
ديكور: ريمون نيفر
تمثيل: جان ديزايي، سيمون فالير، جان فيلار، أندريه كارنيج، إيفيت إيتقان...
الموضوع: استعادة جديدة في منتهى الرومنسية؛ لم تعد تتضمن إلا إشارة سريعة للثورة الفرنسية.

١٩٥٢- فانتات الليل

(لرونيه كلير، ويتضمن مشهداً هزلياً خلال مرحلة الرعب)

١٩٥٣- متعمدو لوماناك (٩٨ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو: ليو جوانون
اقتباس: جاك سيفور
إخراج: ريشار بوتيهيه
ديكور: سيرج بيمونوف
موسيقى: جورج فان باري
تمثيل: داني روبن، أميديو نازاري، جاك كاستلو، روبير بيزاني...

الموضوع: دراما عاطفية خلال حركة التمرد الفاندية الثالثة.

- حكاية فرساي (١٦٥ د)

إنتاج: CLM كوسينكس

سيناريو وحوار: ساشا غيتري

إخراج: ساشا غيتري، كليمون دوهور

ديكور: رينيه رينو

موسيقى: جان فرانسيه

تمثيل: في أدوار الفلاسفة: جيلبير جيل (جان جاك روسو) جاك دي

فيرودي (فولتير) برنار ديران (بومارشيه) روجيه غايار (دالامبير)

لوسيان نات (مونتسكيو) مع جيلبير بوكا (لويس السادس عشر)

لانا ماركوني (ماري أنطوانيت) إديث بياف (الفتاة التي تجيد

الفناء)...

الموضوع: الثورة منظوراً إليها انطلاقاً من قصر فرساي، أيام تشرين

الأول/أكتوبر ١٧٨٩.

١٩٥٤- ضابط الصف روسيل (١٠٥ د)

إنتاج: PAC- باتيه سينما

سيناريو: جان هالان، جان بول لاكروا

اقتباس وحوار: جان هالان

إخراج: أندريه هونيبال

ديكور: لوسيان كاريه

موسيقى: جان ماريون

تمثيل: فرانسوا بيريه (ضابط الصف) كريستين كارير، داني روين، مادلين

لوبو، بوركيل...

الموضوع: مغامرات خيالية لبطل أسطوري خلال الثورة.

١٩٥٤- مدام دو باري (١٠٦ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو: ألبير فالانتان، هنري جنسون، كريستيان جاك
إخراج: كريستيان جاك
ديكور: روبير جيس
موسيقى: جورج فان باري
تمثيل: مارتين كارول (مدام دو باري) سيرج غران (لويس السادس عشر)
إيزابيل بيا (ماري أنطوانيت)...
الموضوع: سيرة المحظية الشهيرة أثناء حكم لويس السادس عشر وإعدامها
خلال الثورة.

١٩٥٥- نابليون (١٨٣ د)

إنتاج: CLM أفلام
سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري
ديكور: رينيه رينو
موسيقى: جان فرانسيه
تمثيل: دانيال جيلان (بونابرت) ساشا غيتري (تاليران) بيار براسور،
داني روبن، ميشال مورغن...
الموضوع: سيرة نابليون؛ من طفولته في جزيرة كورسيكا إلى سقوط
الإمبراطورية.

١٩٥٥- حكاية باريس (١٣٠ د)

إنتاج: GAUMONT-FLF-CLM

سيناريو وحوار وإخراج: ساشا غيتري
ديكور: رينيه رينو
موسيقى: جان فرانسيه
تمثيل: روبير لامورو، لانا ماركوني، جيلبير بوكا، جاك موريل...
الموضوع: أبرز ما شهدته العاصمة الفرنسية من أحداث.

١٩٥٥- ماري أنطوانيت (١١٧ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو واقتباس: برنار زيمر وجان ديلائوا
حوار: برنار زيمر
إخراج: جان ديلائوا
ديكور: رينيه رينو
موسيقى: جاك سيمونو
تمثيل: ميشال مورغن (ماري أنطوانيت) جاك موريل (لويس السادس عشر)، ريتشارد تود، إيميه كلاريون، ميشال بيكولي
الموضوع: استحضار، لا يخلو من دقة تاريخية، لمصائب الملكة وعلاقتها
الغرامية بفيرسن، وإعدامها.

١٩٥٩- حوار الكرملين (١١٢ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو واقتباس: ر.ب. بروكبيرجر، عن رواية " الأخيرة في المشنقة "
لجرترود لوفور، وكتابات جورج برنانوس
إخراج: ر.ب. بروكبيرجر
ديكور: موريس كولاسون
موسيقى: جان فرانسيه

تمثيل: جان مورو (الأم ماري) أليدا فالي . مارلين رينو . باسكال أودريه .
آن دوا ، بيار براسور
الموضوع: مقتل الراهبات الكرمليات سنة ١٧٩٣

١٩٦١- مدام سان جين (٩٧ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو: جان فيري وآخرين، عن مسرحية لساردو، ومورو
إخراج: كريستيان جاك
ديكور: جان دويون، ماريو رابيني
موسيقى: أنجيلو فرنسيسكو لافانيينو
تمثيل: صوفيا لورين (كاترين هوبش) جوليان برتو (نابليون بونابرت) روبير
حسين (فرنسوا جوزيف لوفيفر) روبير دلبان...
الموضوع: غاسلة ثياب تخفي نبيلًا هاربًا من قصر التويليري يوم ١٠
آب/أغسطس ١٧٩٢

١٩٦٣- فارس البيت الأحمر (في حلقتي ١٢١ و ١٣٩ د)

إنتاج: باتيه سينما
سيناريو واقتباس: جاك أرمون وكلود بارما عن رواية ألكسندر دوما
حوار: جاك أرمون
إخراج: كلود بارما
ديكور: مورييس فالي
موسيقى: أنطوان دوهاميل
تمثيل: جان ديزايي (فارس البيت الأحمر) ميشال لورواييه، آن دوا، آني
ديكو...
الموضوع: استحضار تخييلي لمحاولات تهريب الملكة من سجن التامبل.

الزنبقة السوداء (١١٥ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو واقتباس: هنري جونسون ويول أندريوتا، بترف كبير، عن
ألكسندر دوما
حوار: هنري جونسون
إخراج: كريستيان جاك
ديكور: رينو مونديليوني
موسيقى: جيرار كالفلي
تمثيل: آلن ديلون، فرانسيس بلانش، فيرنا ليزي، داون أدامز
الموضوع: مغامرات خيالية في بداية الثورة.

١٩٦٧- كارولين العزيزة (إخراج جديد - ١٠٣ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي ألماني
سيناريو واقتباس وحوار: سيسيل سان لوران عن روايته.
إخراج: دنيس دي لا باتوليير
ديكور: جان أندريه
موسيقى: جورج غرفازنتر
تمثيل: فرانس انغلاد، برنار بلييه، فيتوريا دي سيكا، فرانسواز غيران...
الموضوع: نظرة انتقادية غاضبة للثورة من خلال مغامرات عاطفية لامرأة
أرستقراطية.

١٩٦٧- أقدم مهنة في العالم

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو: دانيال بولاتجيه
إخراج: فيليب دي بوكا

موسيقى: ميشال لوگران
تمثيل: جان مورو، جان كلود بريالي، جان ريشار...
الموضوع: السيدة "ميمي المقصلة" تؤجر جسدها، وكذلك نافذتها، لمن يريد
رؤية رؤوس النبلاء وهي تهوي تحت شفرة المقصلة.

١٩٧٠ - زوجا العام الثاني (٩٠ د)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو وإخراج: جان بول رابينو
حوار: دانيال بولانجيه
ديكور: ألكسندر ترونر وويلي هولت
موسيقى: ميشال لوگران
تمثيل: جان بول بلمنديو، مارلين جوبيير، لورا أنطونلي، سامي فراي...
الموضوع: في مدينة نانت، يتورط شاب فرنسي، عائد من أمريكا، في حركة
التمرد الشوانية...

١٩٧١ - بونابرت والثورة (٢٧٥ د)

إنتاج: أفلام ١٣
سيناريو وحوار وإخراج: آبل غانس
الموضوع: مونتاغ جديد لفيلم "ناپليون" الصامت، مع إضافة تعليقات
ومشاهد ناطقة لإظهار نوايا المخرج.

١٩٧٣ - فيلم "١٧٨٩" (١٥٠ د)

إنتاج: أريان فيلم
إخراج: أريان منوشكين عن عرض جماعي لمسرح الشمس.
ديكور: جان نويل كوردييه وآخرين

موسيقى: ميشال دوروفان وبعض ملحنى المرحلة.
تمثيل: فرقة مسرح الشمس.
الموضوع: تمّ نقل العرض الفرجوي إلى السينما: أحداث الثورة الفرنسية من
١٧٨٩ إلى ١٧٩١

١٩٧٨- ليدي أوسكار (١٢٤ د)

إنتاج: لصالح شركات يابانية
سيناريو وحوار: باتريسيا كنوب عن كتاب " وردة فرساي " للياباني ريوكو
إيكيدا.
إخراج: جاك ريمي
ديكور: برنار إيفان
موسيقى: ميشال لوغران
تمثيل: كاتريونا ماك كول، كريستينا بوهم، جوناكس برغستروم، كريستوفر
إليسون...
الموضوع: مغامرات خيالية لحارس ماري أنطوانيت الشخصي عشية الثورة
وفي بدايتها.

١٩٨١- ليلة فاران - انظر لائحة الأفلام الإيطالية.

١٩٨٢- دانتون (١٣٦ د)

إنتاج مشترك: فرنسي بولندي
سيناريو: جان كلود كاريير عن مسرحية " قضية دانتون " تأليف
ستانيسلافا برزيبسزوفسكا.
إخراج: أندريه فايدا
ديكور: ألن ستارسكي بمساعدة جيل فاستر

موسيقى: جان يرودروميديس
تمثيل: جيرار ديبارديو (دانتون) فوزشيشيزونياك (روبسيان) باتريس شيرو
(كميل ديمولان)، أنجيلا ونكلر، يوغسلاف اسندا، روجيه
بلانشون...
الموضوع: المواجهة بين دانتون وروبسيان، محاكمة دانتون ورفاقه،
وإعدامهم.

١٩٨٤-وداعاً بونابرت (١١٤د)

إنتاج مشترك: فرنسي مصري (مصر انترناسيونال فيلم، وزارة الثقافة
المصرية، ليريك، القناة الأولى TF1، رين للإنتاج)
سيناريو وإخراج: يوسف شاهين
ديكور: أنسي أبو سيف
موسيقى: غابرييل يارد
تمثيل: - رجال الحملة: باتريس شيرو (نابليون بونابرت) ميشال بيكولي
(كافارلي) جاك إيليسا، ألن مونتاي، كلود لابرتي، برنار
فوراج...- المصريون: محسن محي الدين (علي) محسنة توفيق
(الأم) تحية كاريوكا (القابلة) كريستيان باتي (هوراس ساي)
جميل راتب (برتيليمي) فريد محمود (فالتاوس) هدى سلطان
(نقيسة).

الموضوع: الجوانب الثقافية للحملة وصدام الحضارتين.

١٩٨٥-حرية، مساواة، كرنب مخلل

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي
سيناريو وحوار وإخراج: جان يان
ديكور: كارلو سيمي، جان لويس بوفيدا

موسيقى: جان يان، كلود جرمان
تمثيل: ميشال سيرو (لويس السادس عشر) جان يان (مارا) أورسولا أندرس
(ماري أنطوانيت) كاترين أليك (شهرزاد)، ميمي كوتولييه،
رولان جيرو، أوليفييه دي كيرزاوون...
الموضوع: استحضارات تاريخية، فانتازية، متلاعب بالزمن، بغية التهكم
من عاداتنا المعاصرة.

١٩٨٨- الشوانيون! (١٤٥ د)

إنتاج: برتر برودكشن، فيلم آنتين ٢، كانال بلوس.
سيناريو وحوار: دانييل بولانجييه، فيليب دي بروكا
إخراج: فيليب دي بروكا
موسيقى: جورج دولارو
تمثيل: صوفي مارسو، لاميير ويلسون، ستيفان فريس، جان بيار كاسل...
الموضوع: أرسقراطي متنور تعصف به، وبأبنائه، رياح الثورة، فتفرق
بينهم.

الأفلام الأمريكية

(٢٧٦ د) NURSING A VIPER -1909

حكاية عن الثورة الفرنسية.

سيناريو وإخراج: ديفيد وارنك غريفت

تمثيل: آرثر جونسون، فلورنس لورنس، ماريون ليونارد، بيلي كويرك...
الموضوع: زوج تدفع به الغيرة إلى الوشاية بنبييل كان قد آواه في بيته.

(٣٠٠ متر) THE OATH AND THE MAN-1910

حكاية عن الثورة الفرنسية.

سيناريو وإخراج: ديفيد وارنك غريفت

تمثيل: هنري ولتول، لوتي بكفورد، فلورنس باركر، جورج نيكولز...
الموضوع: حيرتي بسيط ينتقم، أثناء الثورة، من الإقطاعي الثري الذي أغوى زوجته.

١٩١١- حكاية مدينتين

(احتلال سجن الباستيل- فيتاغراف-٩٤٤ مترا)

سيناريو: إ. مولن عن رواية تشارلز ديكنز بالعنوان نفسه.

إخراج: جان ستوارت بلاكتون

تمثيل: فوزنس تورنر، موريس كوستلو، نورما تولدج، جيمس موريسون...
الموضوع: مغامرات نبيل شاب في فرنسا الثائرة.

١٩١٤ - شارلوت كورداي

إخراج: ؟

تمثيل: كونستانس كرولي، آرثر مود، هاري غريفت...
الموضوع: حياة وموت النورمندية المدافعة عن العدالة.

١٩١٧ - حكاية مدينتين (دراما عاطفية خلال الثورة - ١٤٠٠ متر)

إنتاج: فوكس فيلم

سيناريو: فرنك لويد عن رواية تشارلز ديكنز.

إخراج: فرنك لويد

تمثيل: ويليم فارتوم، جويل كارمن، تشارلز كلاري، روزيتا مارستيني...
الموضوع: نبيل شاب يقتنع بالأفكار الجديدة فيعود إلى فرنسا خلال حكم
الرب، ولا يتمكن من النجاة إلا بتضحية بطولية.

١٩١٧ - مدام دو باري

إنتاج: فوكس فيلم

سيناريو: أدريان جونسون عن ألكسندر دوما

إخراج: ج. غوردن إدواردز

تمثيل: تيدا بارا (مسز دو باري) هرشل مايال، فرد تشرش، فيوليت
مرسو...

الموضوع: حياة المحظية الشهيرة وموتها.

THE SCARLET PIMPERNEL-1917

إنتاج: فوكس فيلم

سيناريو: بن كوهن عن مسرحية للبارونة أوركزي.

إخراج: ريتشارد سنتون

تمثيل: داستون فارنوم، وينفرد كنغستون
الموضوع: نبيل غريب ينقذ ذويه من براثن الثوار.

ORPHANS OF THE STORM-1921 (اليتيمتان)

إنتاج: د. و. غريفت
سيناريو: مركيز دي تولينياك (د. و. غريفت) عن مسرحية وضعها كل من
أ. إينيري وإ. كورمون.
إخراج: ديفيد وارث غريفت
ديكور: إدوارد شكول
تمثيل: ليليان جش، دوروتي جش، جوزيف شيلدكروت، فرنك لوزي،
كاترين إيمنت
الموضوع: فساد طبقة النبلاء في نهاية الحكم الملكي، ومبالغات حكومة
الرعب، دانتون ينقذ البطلة.

١٩٢٣- سكاراموش

إنتاج: ركس إنغرام لحساب مترويكتر
سيناريو: ويليس غولديك عن رواية لرفائيل ساباتيوني
إخراج: ركس إنغرام
تمثيل: رامون نوفارو، أليس تيري، لويس ستون، جوليا غوردن، ويليم
همفري...
الموضوع: طالب ثوري يصير نائباً ويساهم في إسقاط النظام الملكي ويتابع
مطاردة مركيز طاغية هو والده الأصلي.

CAPTAIN OF THE GUARD-1930 (نشيد المارسيين)

إنتاج: يونيفرسال بكتشر

سيناريو: هوستن برانش
اقتباس: آرثر ريبلي
إخراج: جون س. روبرتسون، بول فيجو
حوار وعناوين: جورج مانكر واترز
موسيقى: تشارلز وكفيلد كادمان
تمثيل: جون بولز، لاورا لابلانت، سام دي غراس، إيفلين هول
الموضوع: نشيد المارسييز في حكاية متخيلة يتم تقديمها في شكل أوبريت.

DU BARRY, WOMAN OF PASSIONS-

إنتاج: آرت سينما
سيناريو وإخراج واقتباس: سام تايلور عن مسرحية " دو باري " لديف
بيلاسكو.
المدير الفني: ويليم كامرون
تمثيل: نورما تلمادج، ويليم فارنوم، كونراد ناجل...
الموضوع: مدام دو باري وعشيقتها يُعدمان بواسطة المصلحة، على أيدي الثوار
لكن تحت حكم لويس...الخامس عشر!

١٩٣٥- حكاية مدينتين

إنتاج: ديفد أوسلزنريك لحساب مترو- غلدوين- ماير MGM
سيناريو واقتباس: لبسكومب وبيرمان عن رواية ديكنز
إخراج: جاك كونواي- المشاهد الثورية: فال لوتون وجاك تورنور
موسيقى: هربرت ستوتهدرت
تمثيل: رونالد كولمن، إليزابيث آلن، إدنا ماي أوليفر، ريجينالد أون.
دونالد وودس...
الموضوع: أفضل وأدق اقتباس لرواية ديكنز الشهيرة.

١٩٣٨- ماري أنطوانيت

إنتاج: هونت سترومبرغ لحساب MGM
سيناريو: كلودين ويست وآخرين عن كتاب لستيفان زفايغ، جزئياً.
إخراج: ف. س. فاندايك- المشاهد الثورية: جوليان دوفيفيه.
المدير الفني: سدريك جييون
موسيقى: هربرت ستوتهردت
تمثيل: نورما شيرر (ماري أنطوانيت) روبرت مورلي (لويس السادس عشر)، تيرون باور، أنيتا لويز...
الموضوع: مصائب ماري أنطوانيت، وأيام الثورة.

NEW MOON-1940

(جزيرة الحب، في النسخة الفرنسية)

إنتاج: ر.ز. ليونارد لحساب MGM
سيناريو: عن كتيّب الأوبريت الغنائية، أوسكار هامرستن ٢ فرانك ماندل
ولورنس شواب
حوار: ج. ديفال ور. آرثر
إخراج: روبرت ز. ليونارد
ديكور: إدوين ب. ويليس
موسيقى: ستموند رمبرغ
تمثيل: جانيت مكدونالد، نلسون ايدي، ماري بولاند، جورج زوكو...
الموضوع: في العام ١٧٨٩ يُنقل أرستقراطي مناهض للملكية ويباع كعبد في
لويزيانا. يتعلق بحب سيدته. يعيد إليه احتلال سجن الباستيل
شرفه وحرية.

١٩٤٩- حكم الرعب (الكتاب الأسود)

إنتاج: والتر فانجر
سيناريو: فيليب يوردن وآنياس ماكنزي عن حكاية أوردها توماس كارلايل
في كتابه عن الثورة الفرنسية.
إخراج: أنطوني مان
ديكور: إدوارد إيليو وآخرين
موسيقى: سول كابلان، إرفنغ فريدمان
تمثيل: روبرت كامنفس، آرلين داهل، ريتشارد بيزهري، جس باركر...
الموضوع: مغامرة خيالية يقوم بها رجال الثورة على هامش الأحداث
التاريخية.

١٩٥٢- سكاراموش

إنتاج: كاري ويلسون لشركة MGM
سيناريو واقتباس: رونالد ميلار وجورج فروشل عن رواية لساباتيني
إخراج: جورج سيدني
موسيقى: فكتور يونغ
تمثيل: ستيوارت غرنجر، اليانور باركر، مل فرر، نينا فوش...
الموضوع: اقتباس باذخ بالألوان يركز على حبكة خيالية ويوجز الإشارة إلى
الثورة.

١٩٥٤- ليزيريه (١١١ د)

إنتاج: جولييان بلوستن لحساب فوكس
سيناريو: دانيال تاراداش عن رواية لأن ماري سيلنكو
إخراج: هنري كوستر
ديكور: سكوت وفوكس

موسيقى: ألكس نورث
تمثيل: مارلون براندو (بونابرت) جان سيمونس (ديزييه كلاري) ميرل
أوبرلون- مايكل ريني...
الموضوع: صياغة تخيلية لقصة الحب البريئة بين بونابرت و ديزييه، ثم
مواجهة نابليون لبرنادوت خلال حكم الإمبراطورية.

THE STORY OF MANKIND-1957

إنتاج: وارنر
سيناريو: تشارلز بنيت وإيرون آلن عن هـ. وليم لون
إخراج: إيرون آلن
تمثيل: فنسنت برايس (الشيطان) رونالد كولمان (الروح الإنسانية) ماري
ويلسون (ماري أنطوانيت)
الموضوع: يحاول الشيطان أن يبرهن للروح الإنسانية أنها لا تقبل عنه شرًا
وشيطنة، فيستشهد ببعض الأحداث من الماضي؛ منها مصير
ماري أنطوانيت المأسوي.

١٩٧٠- ابدأوا الثورة من نوني

إنتاج: باد يوركن
سيناريو: فرد فريمان، لورنس ج. كوهن
إخراج: باد يوركن
ديكور: غابرييل بشير
تمثيل: جين ويلدر، دونالد سوثرلاند، هوغ غريغث، جاك ماك
غورن...أورسون ويلز (الراوي)
الموضوع: مقال فكاكية: توائم يعرقلون مسيرة الثورة.

١٩٨١- تاريخ العالم

إنتاج وسيناريو وإخراج: مل بروكس

ديكور: هارولد ميشلسون، ستوارت كريغ

موسيقى: جون موريس

تمثيل: مل بروكس (لويس السادس عشر/جاك) كلوريس ليشمان (السيدة

ديفارج) باميلا ستيفنسون (الآنسة رميو)...

الموضوع: مقالبة فكهية حول لويس السادس عشر والثوار: ينجو الملك من

المقصلة بفضل تدخل روماني قادم من الأزمنة الغابرة.

الافلام الإنجليزية

A PEASANT GIRL S REVENGE-1912

إنتاج: فارفيك بكلاتد ؟
تمثيل: فلورا موريس، ألك وركستر
الموضوع: سنة ١٧٨٩ يقدم أحد الفلاحين عشيق ابنته إلى المحكمة.

THE LADY OF LYONS-1913

إخراج: ليون باري، عن مسرحية لورد ليتون
تمثيل: سيسيل مانرنغ
الموضوع: سنة ١٧٩٥ يعود رجل من الحرب في الوقت المناسب كي يمنع زوجته من الزواج بآخر جيان.

THE DEAD HEART-1914

سيناريو: موريل ألين، ريجينالد هارغريفز
إخراج: هاي بلومب، عن مسرحية واتس فيليبس
تمثيل: سيسيل مانرنغ
الموضوع: ضحية أحد النبلاء ينتقم سنة ١٧٩٥ من ابنه.

١٩١٥- حكاية بريد ليون الحقيقية (صموئيل صن ٦٠٠ متر)

سيناريو: هاري أنغولم
إخراج: جورج بيرسن، عن مسرحية لتشارلز ريد
تمثيل: فرد باسيل

الموضوع: رجل ثري يُعتقل بدلاً من شبيهه قاطع الطرق.

١٩١٦- برید لیون (ایڈیال- ١٥٦٠ مترًا)

سیناریو: بنیدکت جیمس، عن مسرحية لشارلز ريد

إخراج: فرد بول

تمثيل: ه. ب. إيرفنج، نانسي برايس، جيمس لندساي، فيوليت كمبل
الموضوع: إخراج جديد لقضية برید لیون مع دقة وتفاصيل أكثر.

١٩١٩- THE ELUSIVE PIMPERNEL (١٥٤٠ مترًا)

إنتاج: ستول

سیناریو: فريدريك بلاتشغولد عن رواية البارونة أوركزي

إخراج: موريس ايلفي

تمثيل: سيسيل همفري، ماري بلانش، نورمان باج، تيدي أرونديل...
الموضوع: منقذ غريب يخلص أرستقراطيين من الموت بعد أحكام روبسبيار.

١٩٢٢- حكاية مدينيتين (٣٥٢ مترًا)

إنتاج: ماستر فيلم

إخراج: ف. س. روجن

تمثيل: ج. فيشر وايت، كليف بروك، آن تريغور

الموضوع: استحضار موجز لأجواء رواية ديكنز.

I WILL REPLAY-1923

(وفي الولايات المتحدة الأمريكية: Swords and the Woman) (١٩٨٠ مترًا)

إنتاج: إيديال- المناظر الخارجية صُوّرت في فرنسا.

سيناريو: كتنش وود، إيزابيل جونستون، عن رواية البارونة أوركزي
إخراج: هنري كولكر
تمثيل: هولز هيرت، فلورا لوبروتون، بدرو دي كوردوبا، إيفان
سمسون...
الموضوع: في العام ١٧٩٣ تدرك ابنة دوق أن منقذها هو الذي قتل أخاها،
فتتشي بمحاولاته لإنقاذ الملكة.

١٩٢٥- الطريق الوحيد (٣٠٢٣ مقراً)

إنتاج: غراهام ويلكوكس
سيناريو: هربرت ويلكوكس عن رواية ديكنز " حكاية مدينتين " ومسرحية
لفريمان ويلز وفريدريك لونغبيرج
إخراج: هربرت ويلكوكس
تمثيل: جون مارتن هارفي، مادج ستيوارت، بيتي فور، فريدريك كوبر...
الموضوع: خلال حكم الرعب يتمكن أحد النبلاء من تفادي المقصلة بفضل
تضحية شخص يشبهه.

1928- THE TRIUMPH OF SCARLET PIMPERNEL

إنتاج: بريتش دومنيون فيلم
سيناريو: أنغس ماك فيل عن رواية البارونة أوركزي
إخراج: ت. هابس هنتر
تمثيل: ماتيسون لانغ، جوليت كومبتون، نلسون كايس، مرجوري
هيوم...
الموضوع: " الزهرة القرمزية " يفلت من كمائن عميل رويسبيار ويتسبب في
سقوطه.

١٩٣١- السيدة مقصلة (٧٤ دقيقة)

إنتاج: ريجينالد فوغويل، مانسفيلد ماركم
سيناريو: هارولد هورث
إخراج: ريجينالد فوغويل
تمثيل: مادلين كارول، بريان أهيرن، هنري هويت، هكتور عباس...
الموضوع: محام يتزوج أرستقراطية لينقذها من المقصلة.

١٩٣١- بريد ليون (٧٦ د)

إنتاج: جوليوس هاغن
سيناريو: ه. فولر مير عن مسرحية لتشارلز ريد
إخراج: آرثر مود
تمثيل: السير جون مارتن هارفي، مورا بارنغ، بن ويست، مور ماريوت...
الموضوع: اقتباس صوتي ناطق للمسرحية المتعلقة بقضية بريد ليون.

THE SCARLET PIMPERNEL - 1934

إنتاج: أ. كوردا (لندن فيلم)
سيناريو: روبرت شرود وآخرين
إخراج: هارولد يونغ
تمثيل: لسلي هوارد، ميرل أوبرلون، ريمون ماسي، نيجل بروس...
الموضوع: يتمكن الفارس من إنقاذ عدد من الأرستقراطيين رغم أنف رويسبيار وأتباعه.

١٩٣٦- زواج كوربال (٩٣ د)

إنتاج: كابيتول فيلم

سيناريو: س. فولان عن رواية لرفائيل ساباتيني بعنوان The Nuptials of Corbal

إخراج: كارل غرون

تمثيل: نيلز أستر، هوغ سنكلير، هازل تيري، نوح بييري، أرنست دوتش...

الموضوع: سنة ١٧٩٠ يتعلق نائب في الجمعية التأسيسية بامرأة أرستقراطية فينقذها من الثوار.

THE RETURN OF SCARLET PIMPERNEL-1937 (د ٩٤)

إنتاج: لندن فيلم

سيناريو: لاجوس بيرو وآخرين عن رواية البارونة أوركزي

إخراج: هانس شوارتز

تمثيل: باري بارنس، صوفي ستيوارت، مرغريتا سكوت، جيمس ماسن...
الموضوع: سنة ١٧٩٧ يواصل فارس زهرة اللّيين القرمزية إنقاذ الأرستقراطيين.

THE LAUGHING LADY-1946

(السيدة الضاحكة، وفي النسخة الفرنسية: السيدة ذات الرداء الأزرق) (د ٩٣)

إنتاج: بريتش ناشونال

سيناريو: جاك وايتنغام، عن مسرحية لآباس

إخراج: بول ستلين

تمثيل: آن زيفلر، وبستر بوث، بيتر غريغز، فيلكس إيلمر...
الموضوع: كوميديا موسيقية تروي حكاية ممثلة فرنسية ستنجو من المقصلة،
سنة ١٧٩٠، إذا تمكنت من سرقة جواهر إحدى السيدات النobileات.

ESCAPE DANGEROUS-1947

إنتاج: D.S.Films

سيناريو: أوزويل بلاكستون

إخراج: دغبي سميث

تمثيل: برسفورد إيغن، ليلي لايبندوس، ماري ستون، دافني داي...

الموضوع: استحضر تخيلي لبيت الدكتور بلوم حيث يتمكن الأرستقراطيون من الاختباء طالما هم يدفعون.

THE SCARLET PIMPERNEL 1950

إنتاج: أ. كوردا، سام غولدوين- المناظر الخارجية صُورت في فرنسا

سيناريو وإخراج: مايكل باول، إميريك برسيورغر

تمثيل: ديفد نيفين، مرغريت ليتون، جاك هاوكنز...

الموضوع: إخراج باذخ وبالألوان لأحدى مغامرات " فارس زهرة اللبليل القرمزية " مع الثوار...

١٩٥٨- حكاية مدينتين (١١٧ د)

إنتاج: رنك

سيناريو: ت. كلارك عن رواية ديكنز

إخراج: رالف توماس

تمثيل: ديرك بوغارد، دوروتي توتان، سيسيل باركر، ستيفن موراي...

الموضوع: آخر اقتباس لرواية ديكنز بالألوان.

DANGEROUS EXILE-1958

(سجين التامبل؛ في النسخة الفرنسية) (٩٠ د)

إنتاج: جورج براون

سيناريو: روبن استريدج عن رواية فوغن ولكنز (A King Reluctant)

إخراج: بريان دزموند هيرست
موسيقى: جورج أوريك
تمثيل: لويس جوردن، بيلندا لي، كيث ميتشل، ريتشارد أوسيليفان...
الموضوع: حكاية متخيلة عن هروب ولي العهد ومغامراته في إنجلترا.

-1966

**THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF JEAN-PAUL -
MARAT AS PERFORMED BY THE INMATES OF THE
ASYLUM OF CHARENTON UNDER THE DIRECTION OF
(١١٦ د) THE MARQUIS DE SADE**

إنتاج: مايكل بيركت
سيناريو: أدريان ميتشل عن مسرحية بيتر فيس
إخراج: بيتر بروك

تمثيل: باتريك ماجي (المركيز دي ساد) إيان ريتشاردسون (جان بول مارا)
غلندا جاكسون (شارلوت كورداي)
الموضوع: اقتباس سينمائي لمسرحية تتحدث عن قيام المحتجزين في
مستشفى مجانين بتمثيل مسرحيات من إخراج المركيز دي ساد،
في القرن الثامن عشر. (٩٠ د)

(٩٠ د) DON'T LOSE YOUR HEAD-1966

إنتاج: بيتر روجرز
سيناريو: تالبوت روتويل
إخراج: جيرالد تماس
تمثيل: سيدني جيمس، كينيث ويليامز، جيم دال...
الموضوع: صيغة انتقادية هزلية لروايات البارونة أوركزي.

الأفلام الإيطالية

MATRIMONIO SOTTO IL TERRORE-1908

(زواج تحت الرعب - ٢٠٧ أمتار)

إنتاج : إيطاليا فيلم

- مشاهد من الثورة الفرنسية (٢٠١ متر)

إنتاج : إيطاليا فيلم

EROE DI VALMY - أبطال فالمي - (١٢٠ مترًا)

إنتاج : إيطاليا فيلم

- ١٩٠٩ أندريه شينييه (٢٣٠ مترًا)

إنتاج : روما فيلم

الموضوع : حب الشاعر أندريه شينييه لإيزابيل دي كوانتييه يؤدي بهما إلى المشنقة.

- نهاية الرعب (موت روبسييار) (٢٠٠ متر)

إنتاج : إيطاليا فيلم

الموضوع : مركز عجز ينجو مع أبنائه في الوقت المناسب، بفضل حلول يوم ٩ ترميدور.

L'INSORTO DELLA VANDEA - (متمرد الفانديه- ٢٠٤ أمتار)

إنتاج: سيناس

الموضوع: ابنة صياد تقتل الجاسوس الذي وشى بوالدها وبالنبيل الذي يخفيانه.

IL PICCOLO VANDEANO- (الفاندي الصغير- ٢١٥ مترًا)

إنتاج: امبروزيو

سيناريو: آريغو فروستا

الموضوع: طفل يموت لأنه صاح معلنًا ولاءه للملك أمام الجنود الجمهوريين.

VANDEA- (حرب الفانديه- ١٦٥ مترًا)

انتاج: Unitas

١٩١٠- الثورة الفرنسية (٢٤٤ مترًا)

انتاج: أكويلا فيلم

١٩١١- درهم يهودا IL DANARO DI GIUDA (عن حرب الفانديه

١٧٩٣ - ٢٥٥ مترًا)

انتاج: امبروزيو

سيناريو: آريغو فروستا

إخراج: لويجي ماجي .

تمثيل: لويجي ماجي ، جيوزيب غراي

الموضوع: أحد المتمردين الشوانيين يعدم ابنه لأنه وشى بالغريب الذي أخفاه.

**١٩١١ - (انتقام أحد اليعاقبة - ١٧٢ مترًا)
IL GIURAMENTO DE UN GIACOBINO**

انتاج: أكويلا فيلم
الموضوع: أحد اليعاقبة يخون قضيته لأنه أحب ابنة نبيل.

١٩١١ - الاستيلاء على الباستيل

إخراج: رودولفي
تمثيل: ؟
الموضوع: استحضار هزلي لمعركة الاستيلاء على سجن الباستيل.

- ابن الملك بالتبني (٨٠٠ متر)

ADOTTATO DAL RE!

انتاج: فيزوفيو فيلم
إخراج: رومولوباكيني ؟
تمثيل: جنارو ريغالي (لويس الخامس عشر) ماريا ريغالي (مدام دو باري)
الموضوع: منظم مداخلن صغير، تبنته مدام دو باري، فانخرط في صفوف
الحرس الملكي، يحاول إنقاذها اعترافاً بالجميل.

- جوزفين دي بوآرني (٣٨٥ مترًا)

انتاج: سيناس
الموضوع: طفولة جوزفين في المارتينيك، زواجها، موت زوجها خلال حكم
العرب، لقاءها مع باراس ونابليون... حتى طلاقها مع حلول حكم
الامبراطورية.

- مدام رولان (٣٢٥ مترًا)

انتاج: سيناس

الموضوع: عاشقها المرفوض ينتقم منها ويعلن أنها ملكية.

- في زمن روبسبيار - (٣١٧ مترًا)

SOTTO ROBESPIERRE

انتاج: سيناس

الموضوع: متأمر تنقذه زوجته من خلال الوشاية برفاقه لدى روبسبيار، فينتحر يأسًا.

١٩١٤- مدام دو باري (٢٠٠٠ متر)

انتاج: امبروزيو

سيناريو واقتباس: أريغو فروستا عن مسرحية لدافيد بيلاسكو

إخراج: ادواردو بنشيفنغا

تمثيل: لسلي كارتر، هاملتون أ. ريفيل

الموضوع: الحياة الباذخة للمحتلية الشهيرة وموتها المأسوي.

١٩١٦- مدام تاليان (١٨٥٥ مترًا)

انتاج: بالاتينو فيلم

سيناريو واقتباس: انريكو غوازوني عن مسرحية ف. ساردو

إخراج: انريكو غوازوني

تمثيل: ليديا بوريلي (مدام تاليان) أملييتو نوفلي (تاليان) رنزو فابيانى (روبسبيار)...

الموضوع: تعيد تيريز دي فونتناي تاليان بأن تكون له إذا أنقذ عشيقها من
المشنقة. يتسبب تاليان في سقوط روبسيار لكنه لا يتمكن من إنقاذ
الشاب.

١٩٢٢- ليلة بلا غد (١٧٢٨ مترًا)

UNA NOTTE SENZA DOMANI

انتاج: سيناس

سيناريو: عن رواية بلزاك " الشوانيون "

إخراج: جيان بستولفي

تمثيل: نيني ديريلي، نيريو برناردي، نيلا سيراڤيزا

الموضوع: قصة حب بين قائد فاندي متهم وجاسوسة جمهورية فانتة.

١٩٢٢- حداد الكورديو (ست حلقات)

IL FABRO DEL CONVENTO

انتاج: ميلانو فيلم

سيناريو: عن رواية ليونسون دي تيراي

إخراج: فنسنت دنيوزوت

تمثيل: باولو رافيليا (الحداد داغوبير) فالنتينا فراسكارولي، غابرييل

مورو...

الموضوع: يتورط الحداد داغوبير في مؤامرات غامضة يحيكها أرستقراطيون،

فيصير نقيبًا في الجيش طيلة حكم الرعب، ثم جنرالًا في جيش

الراين...

١٩٣٥- الزنيقة الذهبية

(النسخة الفرنسية: تحت الرعب-٧٧ د)

انتاج: فورزانو فيلم
سيناريو واقتباس: جوفاكيني فورزانو عن مسرحية "زهرة الزنيق"
ديكور: أنطونيو فالانتي
موسيقى: ميشال ليفين
تمثيل: ماري بل، فوسكو جياكيتي، هانيبال نينشي
الموضوع: أحد أعضاء الثورة يخون قضيته من أجل كونتيه تتآمر لتهريب الملكة.

١٩٣٥- فارس البيت الأحمر

(الأمير نو القناع الأحمر) (٩٠ د)

انتاج: برودوزيوني فانتوريني
سيناريو واقتباس: ج. مانجيوني وأ. سارو عن رواية ألكسندر دوما
إخراج: فيتوريو كوتافافي
ديكور: جانكارلو برتوليني سالميني
موسيقى: ايزيو كارابيللا
تمثيل: رونييه سان سير (ماري أنطوانيت) فتوريو سانبيولي (لوران، فارس البيت الأحمر) إيفيت لوبون، أرمنديو فرانشيولي...
الموضوع: مؤامرة، في شكل فيلم مغامرات، لتهريب ماري أنطوانيت.

- أبطال القانديه (متمردو لوماناك)

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي (راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

١٩٥٦ - أندريه شينييه (نَفْس الحرة) (١٠٨ د)

إنتاج: إيطالي فرنسي

سيناريو: فيتوريو نوفاريس وأورست بيانكولي عن كتيب أوبرا للويجي إيليكا

اقتباس: فيتوريو نوفاريس، سوزو داميكو

موسيقى: أومبرتو جوردانو

تمثيل: ميشال أوكليير (الشاعر أندريه شينييه) أنطونيلو لوالدي، راف فالوني، كاترين فالناي

الموضوع: يحاول الشاعر أندريه شينييه إنقاذ مادلين دي كواني ، لكنهما يُعدمان معًا.

١٩٦٣-الزنبقة السوداء

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي اسباني (راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

١٩٦٧-مدام سان جين

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي (راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

- كارولين العزيزة

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي الماني (راجع لائحة الأفلام الفرنسية)

١٩٨١-العالم الجديد (ليلة فاران-١٥٠ دقيقة)

IL MONDO NUOVO

إنتاج مشترك: فرنسي إيطالي

سيناريو وحوار: سرجيو أميدي ، إيتوري سكولا

إخراج : إيتوري سكولا
ديكور: دانتى فيريتي، بيار غوفروا
موسيقى: أرمندو تروفاجولي
تمثيل: جان لوي بارو (كاتب) مارشيلو ماسترونياني (كازانوفاف) حنا
شكيغولا (الكونتيسه صوفي) جان لوي ترنتينيون (البقال صلصة)
وصوت ميشال بيكولي (لويس السادس عش) وصوت إليونور
هيرت (ماري أنطوانيت)
الموضوع: يوم ٢١ حزيران/يونيو ١٧٩١ ، يلاحق ركّاب عربة متز العربة
الملكية الهاربة، ويلتقون بكازانوفاف هاربًا، ثم يصلون إلى فاران
المضطربة...
ملاحظة: الفيلم الفرنسي الإيطالي الإسباني المشترك، لمخرجه أنطونيو
إيساسي إيساسمندي، الذي ظهر سنة ١٩٦٣ بعنوان " سكاراموش
"، ليس اقتباسًا عن كتاب رفائيل ساباتيوني، على الرغم من
استخدامه العنوان نفسه، وليست له أية علاقة بالثورة الفرنسية.

الأفلام الألمانية

١٩١٣- (نشيد المارسييز-١٠٧٩ متراً)

DAS KRIEGSLIED DER RHEINARMEE

إنتاج: ترومان- لارسن- فيلم
سيناريو: لويز دل زوب- لنغ
إخراج: فيغو لارسن
تمثيل: فيغو لارسن (روجيه دي ليسل) فاندا ترومان، غوستاف بوتز،
روزا فلوغل
الموضوع: حكاية خيالية عن تلحين نشيد المارسييز.
ملاحظة: خلال الحرب جرى تحويل الفيلم وظهر بعنوان
(DIE WACHT AM RHEIN)

١٩١٩- شارلوت كورداي (١٥٦٩ متراً)

إنتاج: برلينر فيلم مانيفكتور
إخراج: فريدريك زلنيك
تمثيل: ليثا مارا

- مدام دو باري (٢٢٨٠ متراً)

إنتاج: بروجكسيون- AG
سيناريو: فرد أورينغ، هانز كراي
إخراج: ارنست لوبيتش
ديكور: كورت ريشر

تمثيل: بولا نغري (مدام دو ياري) اميل ياننغز (لويس السادس عشر) هاري
ليدتكه، ريتولد شونزل...
الموضوع: استحضار تهكمي لحياة المحظية الشهيرة وموتها.

١٩٢١- دانقون (١٩٧٩ مترًا)

إنتاج: ورنر فيلم
سيناريو: كارل ماير، ديمتري بوشوفتزي
إخراج: ديمتري بوشوفتزي
ديكور: هانس ديرر
تمثيل: اميل ياننغز(دانقون) ورنر كراوس (رويسبيان) أوسيب رونييتش،
فرديناند فون آلتن...
الموضوع: دانقون المصلح ذو الوجه الانساني يذهب ضحية الثوريين
المتطرفين.

١٩٢٢- ماري أنطوانيت (٣١٣٤ مترًا)

إنتاج: انترناسيونال فيلم AG
سيناريو وإخراج: رودولف مينرت
ديكور: هنريش ريشتر
تمثيل: ديانا كارين (ماري أنطوانيت) غوستاف ماي، أرنست هوفمان...
الموضوع: رحلة أميرة من فيينا إلى فاران، كشف أهوائها، ونهاية الحكم الملكي.

١٩٢٨- عاشق تحت حكم الرعب (٢٩٧٥ مترًا)

REVOLUTIONSHORCHZEIT

إنتاج: تيرا فيلم
سيناريو : نوربرت فالك، روبرت ليبمان، عن مسرحية سوفوس ميكاييليس

إخراج: أ. ويلهلم ساندبرغ
ديكور: هانس جاكوبي
تمثيل: ديوميرا جاكوبيني، غوستا ايكمان، كارينا بل، والتر ريل...
الموضوع: ينجو نبيل من الثوار يوم زفافه لأن زوجته أغوت قاندهم.

١٩٣٠- دانتون (٢٥٢٦ مترًا)

إنتاج: الهانز- تونفيلم
سيناريو: هاينز غولدرغ، هانس ريفيش
إخراج: هانس بهرنندت
موسيقى: ارتور غوتمان
تمثيل: فريتز كورتنر (دانتون) غوستاف غروندجنز (روبسيان) ألكسندر
غرانش (مارا) إرنست نخباور (لويس السادس عشر)
الموضوع: دانتون، رائد الحرية في مواجهة روبسيارالعنيف. (١٩٤٣ مترًا)

١٩٣٨-REVOLUTIONSHOCHZEIT (١٩٤٣ مترًا)

إنتاج: يوفونو فيلم
سيناريو واقتباس: هانز زرلات عن مسرحية سوفوس ميكايليس
إخراج: هانز زرلات
موسيقى: والتر غرونستاي
تمثيل: بريجيت هورني، بول هارتمان، برنار ميناتي، كارلا روست...
الموضوع: إخراج جديد يركز على معاداة الثورة (منعه الحلفاء سنة ١٩٤٥)

DAS LICHT AUF DEMGALGEN-1976

إنتاج: جمهورية ألمانيا الديمقراطية، سابقاً
سيناريو: هلموت نيتشكه عن رواية لآنا سيغفيس

إخراج: هلموت نيتشكه
ديكور: هاينز روسكه وآخرين
موسيقى: كارل ارنست ماسه
تمثيل: ألكسندر لانغ ، هلموت شالهردت ، إروين جستشونك...
الموضوع: ترسل حكومة المديرين ثلاثة محرّضين إلى جامايكا لتحرير
العبيد على الثورة؛ يموت قائدهم وهو يهتف: " حرية! مساواة!
إخاء! عاشت فرنسا! "

الأنفلام الدانمركية

١٩٠٩- قصة حب بريئة تحت حكم العرب

ET REVOLUTIONS BRYLLUP

سيناريو: عن مسرحية سوفوس ميكابليس

إخراج: فيغو لارسن

تمثيل: أوغست بلوم، ألبرشت شميدت، يوهانس ماير، أودا أليستروب،
آنياس سومر

الموضوع: ينجو أحد النبلاء من الثوار الذين جازوا لاعتقاله بفضل تضحية
زوجته.

١٩١٤- ET REVOLUTIONS BRYLLUP

سيناريو وإخراج: أوغست بلوم

تمثيل: فالديمار بيسلاندر، بتي نانسن

BALADE AF SATANS BOG-1918

إنتاج: نورديسك فيلم

سيناريو: إدغار هوير عن رواية لماري كوريلي

اقتباس وإخراج: كارل تيودور دراير

تمثيل: تينا كرافت فريدركسن (ماري أنطوانيت) فيغو فيها، جان
ترامكور...

الموضوع: محاولات من أنصار الملكة لإنقاذها، وآلامها تشبه آلام المسيح.

ببيلوغرافيا

فضلا عن سلسلة " تاريخ السينما " (جورج سادول، جان ميتري،
رونيه جان، شارل فورد، بارديش وبرازيلاك، مارسيل لابييار...) استقينا
المعلومات السينمائية أساساً من :

فرنسا

- جان ميتري: القيلموغرافيا العالمية (خاصة المرحلة البدائية في
الأجزاء ٢ و٢٤)
- ريمون شيرا: كاتالوج الأفلام الفرنسية الطويلة ١٩٢٩-١٩٣٩
- ريمون شيرا: كاتالوج الأفلام الفرنسية الطويلة ١٩٤٠-١٩٥٠
- فهرس السينما الفرنسية ١٩٤٧-١٩٦٤
- فصول سينماتوغرافية ١٩٥٧-١٩٨٦
- الفهرس العام للأفلام ١٩٤٥-١٩٨٦

ألمانيا

- Gerhard Lamperch : Deutch Stummfilme
- Dr A.Bauer : Deutscher Spiefilm Almanach 1929-1950

بريطانيا

-Denis Gifford : The British film

Catalogue 1895-1970

الولايات المتحدة الأمريكية

- Biograph Bulletins.

- Catalog of Copyright Entries 1897-1970

- Variety- film Reviews 1907-1980

- The American film Institute catalog

وكذلك " الألبومات " المخصصة للشركات الكبرى في هوليوود :

-The MGM Story (1975) by John Douglas Eames

-The films of 20th Century Fox (1979) by Tony Thomas and
Aubrey Salomon

-The Warner Bros Story (1979) by Clive Hirschhorn

-The RKO Story (1982) by Richard B.Jewell and Vernon Harbin

-Universal Pictures (1977) by Michael E.Fitzgerald

-The Univesal Story (1983) by Clive Hirschhorn

-The Paramount Story (1985) by John Douglas Eames

-The United Artists Story (1986) by Ronald Bergan

إيطاليا

- Mario Prolo : Storia del cinema muto itatliano

فهرست كامل (من ١٩٠٤ إلى ١٩١٥)

- Vittorio Mrtinelli : Il cinema muto italiano 1919-1930

- Francesco Savio : Ma L' amore no (film 1930-1943)

- Unitalia film 1952-1986

ولقد تم تدقيق المعلومات والاطلاع على التفاصيل حول الأفلام
بفضل النشريات الفرنسية التالية :

Bulletins Pathé, Bulletins Gaumont , Ciné Journal(1907-1923)
, Le Courier cinématographique (1912-1936), La cinématographie
française (1918-1966) , Mon ciné (1922-1936), Ciné-Miroir (1922-
1949), cinéa-ciné pour tous (1921-1930), Cinémagazine(1921-1930),
Mon film (1924-1936) Cinémonde (1928-1940 et 1946-1971), Pour
vous (1928-1940), La Revue du cinéma (1929-1931 et 1946-1948),
Les cahiers du Cinéma (1951-...) , L' ecran français (1945-1951).

المؤلف روجيه إيكار Roger Icart

باحث في تاريخ السينما الفرنسية والعالمية.
أحد مؤسسي السينيماتيكا (المكتبة السينمائية) في مدينة تولوز
الفرنسية.

شارك فيها بتوثيق الأفلام منذ الخمسينات.
من أعماله المهمة، كتابه عن واحد من أبرز وجوه السينما الفرنسية؛
هو المخرج آبل غانس Abel Gance. وهذا الكتاب يعتبره النقاد أدق وأشمل
ما كتب عن آبل غانس حتى اليوم. وقد صدر في طبعته الأولى سنة ١٩٦٠.
ثم صدر في طبعة ثانية (منقحة ومزودة) سنة ١٩٨٤. أصدر بعده كتابا تناول
فيه انتقال السينما من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة وكان بعنوان "
ثورة السينما الناطقة "

أولى روجيه إيكار اهتماماً خاصاً بالسينما الصامتة؛ كما ظهر ذلك في
كتابه الأول عن آبل غانس وفي كتبه اللاحقة مثل " الميلودراما في السينما
الفرنسية الصامتة " و " آبل غانس أو برومسيوس مصعوقاً " و " كاتالوج
الأفلام الفرنسية الطويلة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٩ " بالاشتراك مع ريمون شيرا.

ملحق صور من الأفلام



١٩٠٣ أول فيلم عن ماري أنطوانيت



المقصلة . من اكسوارات الأفلام الضرورية عن حكم الرعب (حكاية مدينتين).



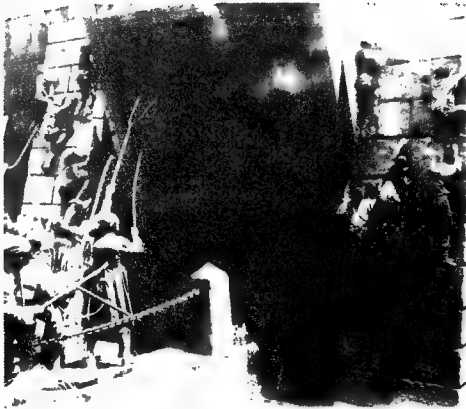
حوار الكرمليات: قانون الثورة ضد قانون الدير



ليلة فارين: عربة العائلة الملكية الهاربة



دانتون، أو مأساة السلطة



الهجوم على سجن الباستيل - على الطريقة الهوليدوية
(حكاية مدينتين ١٩٣٥)



الثورة على طريقة ساشاغيتري



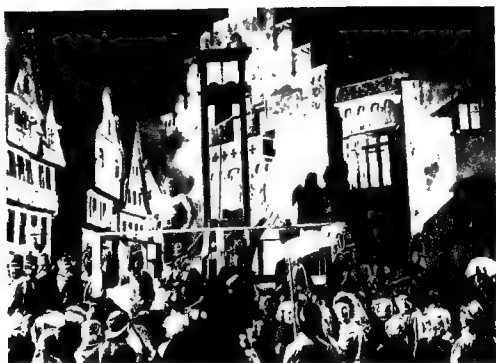
فارین- العربیة الملكية، والشعب المستیقظ (لیلة فارین).



نابليون للمخرج آبل غانس- والرؤية الرمزية....



دانتون يقود الشعب، في شريط سكاراموش لراكس إنغرام



الديكور الجنائزي في فيلم "حكم الرعب"



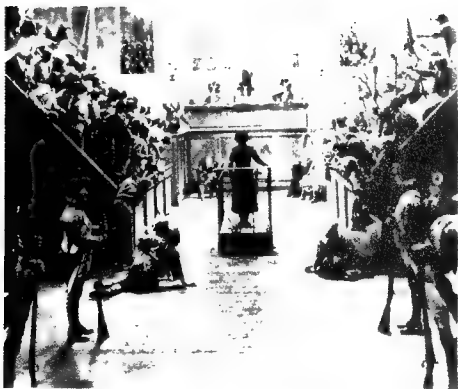
نيكولا فيليبير عائداً من أمريكا لمواجهة الرعب



مارا، ودانتون، وروسیپیار، کما رآهم آبل غانس



المواجهة المحتمدة بين دانتون وروبسييار - كما صورها البولندي أندريه فايدا



المحكمة الثورية . كما رآها الإنجليز ، في شريط الطريق الوحيد ١٩٢٥



إعدام ماري انطوانيت، كما صوّرتة السينما الفرنسية



لويس السادس عشر يودّع عائلته (فيلم الطفل الملك)



الراهبات الكرمليات يتأهبن لمواجهة الموت



أيام ترميدور، كما أبدع آبل غانن في استعادتها



كارولين العزيزة، في صياغة ثانية



رؤية خنائية وقوية في فيلم "ماري انطوانيت" الفرنسي



أجواء ريفية من «ثلاثة وتسعون» لفكتور هيغو



الثورة الفرنسية على طريقة بلزاك (متمرّدو لوماناك)



بطل "زُوجَا العام الثاني" ينخرط في صفوف الثورة



ألبير ديودونيه في دور بونايرت الديمقراطي، كما رآه آبل غانس



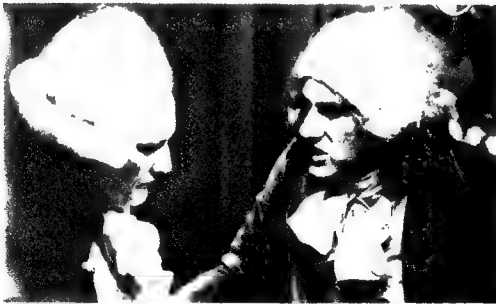
الوجه الثقافي في حملة بونايرت على مصر يتقدّم على الوجه العسكري
(وداعاً بونايرت)



“التاريخ المجنون للعالم” رؤية متأخرة



ملصق «نابليون بونابرت» لأبل غانس



رؤيتان للسلطة الثورية تتواجهان في فيلم «دانتون» لأندريه فايدا



وداعاً بونايرت ليوسف شاهين:
التباسات تحرير الشعوب المستعبدة

فهرسنا

الصفحة

٣	تقديم المترجم
٧	جدة حساب
٢٥	ارقصوا يا مركيزات ... !
٣٣	تمرد ؟ كلا ، إنها ثورة !
٣٩	عودة الخباز والخبازة والصبي
٤٣	مجازفات عربية ملكية
٤٩	انطلاق نشيد الحرب
٥٥	يوم انهارت الملكية
٦١	حكم الفضيلة والرعب
٧١	رجالات الثورة
٨١	ضحايا « القداس الأحمر »
٨٩	في زمن المتأنقات
٩٦	ولي العهد في الزوبعة

من أجل الربّ من أجل الملك	١٠٢
عندما كانت الجمهورية تناديهم	١١١
فجر مصير كورسيكي	١١٧
حاشية : حول بعض الاختلافات المضحكة ...	١٢٥
تأويلات الثورة	١٣١
تساؤلات بمثابة خاتمة	١٤٩
- فيلموغرافيا :	
الأفلام الفرنسية	١٥٣
الأفلام الأمريكية	١٨٥
الأفلام الإنجليزية	١٩٣
الأفلام الإيطالية	٢٠١
الأفلام الألمانية	٢٠٩
الأفلام الدانمركية	٢١٣
- بيبيلوغرافيا	
- المؤلف : روجيه إيكار	
- ملحق صور من الأفلام	
٢٢١	

الطبعة الأولى / ٢٠٠٣

عدد الطبع ١٥٠٠ نسخة

Bibliothèque Alexandrine



0409443

في الأقطار العربية ما يعادل ٢٨٠ ل.س



٢٠٠٣

سعر النسخة داخل القطر ١٤٠ ل.س